

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ПОЛТАВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ В. Г. КОРОЛЕНКА
ДНІПРОВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ОЛЕСЯ ГОНЧАРА

*Кваліфікаційна наукова
робота на правах рукопису*

ОРЛОВ ОЛЕКСІЙ ПЕТРОВИЧ

УДК 821.161.1.09 Бунін – 3 «1920–1953» (043.3)

ДИСЕРТАЦІЯ
«ТИПОЛОГІЯ І ПОЕТИКА ХУДОЖНІХ ОБРАЗІВ У ПРОЗІ
І.О. БУНІНА ПЕРІОДУ ЕМІГРАЦІЇ»

Спеціальність 10.01.02 – «Російська література»

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук.

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів мають посилання на відповідне джерело.

_____ (О.П. Орлов)

Науковий керівник:

Ніколенко Ольга Миколаївна
доктор філологічних наук, професор,
заслужений діяч науки і техніки

Дніпро – 2019

АНОТАЦІЯ

Орлов О.П. Типологія і поетика художніх образів у прозі І.О. Буніна періоду еміграції. – Кваліфікаційна наукова робота на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук зі спеціальності 10.01.02 – «Російська література» (Філологічні науки). – Полтавський національний педагогічний університет імені В.Г. Короленка, Міністерство освіти і науки України; Дніпровський національний університет імені Олеся Гончара, Міністерство освіти і науки України. – Дніпро, 2019.

Дисертація присвячена комплексному дослідженню художніх образів у прозі І.О. Буніна періоду еміграції (1920–1953). Незважаючи на численні праці про письменника, в сучасний період є нагальна необхідність у системному дослідженні ейдології у прозі І.О. Буніна періоду еміграції на підставі досягнень літературознавства, а також в аспекті проблеми традицій і новаторства, розвитку жанрово-стильових тенденцій у літературному контексті.

Актуальність дисертації обумовлена відсутністю в сучасному вітчизняному та зарубіжному літературознавстві системних праць, спеціально присвячених багатоаспектному дослідженню художніх образів у прозі І.О. Буніна періоду еміграції, їхньої структури, семантики, типології, поетики, функціонування й динаміки на тлі літературного процесу. Вивчення художньої образності у творчості І.О. Буніна періоду еміграції дозволяє уточнити особливості індивідуального стилю письменника, а також зміни в літературній парадигмі першої половини ХХ ст.

Об'єкт дослідження – художня проза І.О. Буніна періоду еміграції (1920–1953): книга «Окаянні дні» («Окаянные дни», 1920); збірки оповідань «Роза Єрихону» («Роза Иерихона», 1924); «Мітіна любов» («Митина любовь», 1925), «Сонячний удар» («Солнечный удар», 1927); «Боже дерево»

(«Божье дерево», 1931); «Петлясті вуха» («Петлистые уши», 1953); «Темні алеї» («Темные аллеи», 1937–1953); роман «Життя Арсеньєва» («Жизнь Арсеньева», 1929) та ін. Для дослідження залучені й ранні твори І.О. Буніна, його листи, спогади митця і його сучасників, архівні матеріали.

Предмет дослідження – типологія, поетика, динаміка художніх образів у прозі І.О. Буніна періоду еміграції.

Дисертація є першою в українському літературознавстві комплексною роботою, в якій здійснено багатоаспектне дослідження художніх образів у прозі І.О. Буніна періоду еміграції. Визначені особливості структури бунінських образів, зумовлені взаємодією напрямів і течій, жанрово-родовою дифузією, впливом на літературу інших видів мистецтва. Специфіка бунінської образності розглянута у співвіднесенні з авторським світобаченням, історичним, суспільним, культурним, біографічним контекстом, а також літературними тенденціями доби.

На підставі досягнень літературознавства в дисертації уточнено конститутивні ознаки образу як категорії художньої літератури, а саме: поєднання предметної конкретності й смислового узагальнення; цілісність семантико-функціональної структури; здатність до художнього моделювання; відображення об'єктивного і суб'єктивного; знаковість; різноманіття текстових зв'язків (внутрішніх і зовнішніх); здатність до просторово-часового розширення, виходу за межі реальної дійсності; зв'язок семантики, структури поетики художнього образу з тенденціями літературного процесу і мистецтва, напрямками і течіями, родами і жанрами та ін.

Розроблено методику розгляду ейдології на матеріалі прозових творів. У процесі дослідження художніх образів у прозі І.О. Буніна періоду еміграції враховувалися такі чинники: зміни літературної парадигми першої половини ХХ ст.; жанрово-родова система літератури того часу; взаємодія літературних напрямів і течій; вплив різних видів мистецтва один на одного,

зокрема на образність; аспекти художніх образів, які функціонують на різних рівнях тексту (сюжетно-композиційному, мотивно-тематичному, стильовому, мовному, просторово-часовому тощо); взаємозв'язки і взаємодія художніх образів, їхні трансформації, динаміка в межах твору, творчості митця, культури; обумовленість художніх образів авторською позицією і світоглядом митця, його ставленням до життя, слова, мистецтва; співвідношення традиції та новацій у художніх образах тощо.

Виявлено, що у прозі І.О. Буніна періоду еміграції посилюється (порівняно з ранньою творчістю) вплив модернізму, зокрема імпресіонізму, що виявилось в активному використанні візуальних образів (образи-пейзажі, образи-інтер'єри, образи-дії, образи-явища тощо), які стають багат шаровими, поєднуючи у своїй структурі плани споглядання (чуттєвого сприйняття) і вираження (почуттів, емоцій, духовних станів тощо). Акцентована увага митця до збагачення кольорової гами, зміни освітлення. Тісний зв'язок художніх образів із довколишнім середовищем зумовлює їхню особливу мальовничість і динаміку. У дослідженні доведено, що візуальні образи (природи, побуту, життя людей та ін.) у творах І.О. Буніна періоду еміграції мають переважно синтетичний характер. У них органічно поєднані зорові й слухові аспекти, предметна конкретність і особистісне враження / сприйняття певного моменту, настанова на зображення суцільного «потoku життя», увага до неповторно одиничного.

В аспекті феноменологічного підходу художні образи у творах І.О. Буніна емігрантського періоду розглянуто як антиномії випадкового і закономірного, об'єктного і суб'єктного, зовнішнього і внутрішнього, побутового і буттєвого, індивідуального і загального. Вихідною основою для створення художнього образу визначено «мислячу» свідомість, яка «переживає себе й інших» (або «співпереживає»). Доведено, що зовнішня подієвість у творах І.О. Буніна періоду еміграції значно послаблена, бунінські художні образи – не готові усталені конструкції з чіткими й

визначеними контурами, а напрочуд гнучкі, пластичні, рухливі структури, що ґрунтуються на розгортанні в різних напрямках асоціацій, роздумів, емоцій на підставі певної «події / випадку / явища».

Ейдологію митця охарактеризовано в різних аспектах (предметності, феноменології, екзистенціальних смислів, тілесності, міфологізму, архетипів, символічності, простору, часу, концептуальності, авторської позиції та ін.). Визначено провідні риси його художніх образів: синтетизм, семантична багат шаровість, розгортання в різних просторово-часових площинах, багатство конотацій (психологічних, історико-соціальних, інтертекстуальних та ін.) тощо. Розглянуто трансформації біблійних образів-міфологем та архетипів у творчості І.О. Буніна 1920–1953 рр., спроектованих митцем на реальні колізії (особисті, історико-соціальні, загальнокультурні).

Особливу увагу приділено процесу ейдетичної суб'єктивації, що зумовила появу образів-спогадів, образів-вражень, образів-«відбитків часу» тощо у творах письменника. Розвиток художніх образів І.О. Буніна простежено в біографічному, історичному, соціальному, культурному контексті. У дисертації визначені засоби, що надають динаміку бунінським образам: переключення точок зору, поєднання внутрішнього і зовнішнього планів, рух від конкретності й предметності до поглиблення смислів (феноменологічного, екзистенціального, соціального, морального тощо), «повертання» образів різними гранями, зміна дистанції (у просторі й часі), нарощування й нашарування ейдетичних значень за рахунок міфологем, архетипів, літературного і культурного інтертекстів тощо. Відзначено вплив ейдології на жанрово-родову своєрідність прозових творів (оповідання, повість, роман) І.О. Буніна. Ліричний модус визначає послаблення епічного начала у творчості письменника періоду еміграції, що виявилось у фрагментарності композиції, ескізності, зсувах просторово-часових планів, пунктирності зображення, зближенні образів автора, персонажа, розповідача.

Виявлено традиції та новаторство письменника в галузі ейдології, взаємодію елементів реалізму, натуралізму, модернізму (імпресіонізму, постімпресіонізму, екзистенціалізму) в бунінських образах. Встановлено форми вираження авторської свідомості та наративні стратегії в образотворчості І.О. Буніна. Настанова не на план відображення, а на план вираження обумовили домінування «я»-нарації у прозі І.О. Буніна 1920–1953 рр. Художні образи письменника періоду еміграції розглянуті на тлі зміни літературної парадигми першої половини ХХ ст., взаємодії видів мистецтва, родів і жанрів, напрямів і течій.

Ключові слова: І.О. Бунін, проза, образ, типологія, поетика, реалізм, натуралізм, модернізм, імпресіонізм, феноменологія, оповідання, повість, роман, взаємодія родів і жанрів.

ABSTRACT

Oleksii P. Orlov. Typology and poetics of the artistic images in I.O. Bunin's period of emigration prose – Qualification research paper, manuscript.

Thesis for a Doctoral / Candidate Degree in Philology (PhD): Speciality 10.01.02 – Russian literature (Philology). – V.G. Korolenko Poltava National University, the Ministry of Education and Science of Ukraine; Oles Gonchar Dnipro National University, the Ministry of Education and Science of Ukraine. – Dnipro, 2019.

The dissertation is devoted to the complex analysis of artistic images in I.O. Bunin's period of emigration prose (1920–1953). Despite the numerous works about the writer, currently, there is an urgent need in performing systematical study of his ideology during I.O. Bunin's emigration prose. It is based on the achievements of literary studies, as well as on the aspect of genre and style in the literature taking into accounts the problem of tradition and innovation.

The relevancy of the dissertation is determined by a certain lack in the amount of systematic works in modern national and foreign literature, their devoted to structure, semantics, typology, poetics, functioning and dynamics within the literary process of development of the artistic imagery. The Bunin's work allows us to clarify the peculiarities of the individual style of the writer, as well as changes in the literary paradigm of the first half of the XX century.

The object of the study are the artistic images in I.O. Bunin's period of emigration prose (1920–1953) as following: the story collections «Cursed Days» (1920), «Rose of Jerico» (1924), «Mitia's Love» (1925), «Sunstroke» (1927), «Sacred Tree» (1931), «Looped Ears» (1953), «Dark Alleys» (1937–1953), novel «The life of Arseniev» (1929) etc. The subject of the study is the structure, semantics, typology, poetics, functioning and dynamics of the artistic images studying in the Bunin's prose; the artistic epitome of the social myth in the above-mentioned texts.

The dissertation is the first complex study in Ukrainian literature, where a vast multidimensional research of artistic images in I.O. Bunin's period of emigration. The features of the structure of Bunin's images, which are connected with literary tendencies, genres and types of literature, as well as the influence of other types of art are determined. The specificity of Bunin's imagery is considered from the point of view of author's consciousness, historical, social, cultural, biographical context and of literary tendencies.

Based on the achievements of literary studies, the constitutional features of the image as categories of fiction are specified in the dissertation: a combination of substantive accuracy/subjectivness and semantic generalization; integrity of the semantic-functional structure; ability to artistic modeling; reflection of objective and subjective; Significancy; variety of text connections (internal and external); the ability to spatial-temporal expansion; the connection of semantics, the structure of poetics of artistic image with the tendencies of the literary process and art, etc.

The method of considering ideology on the material of prose works is developed. During the process of studying artistic images in prose of I.O. Bunin the following factors were mentioned: changes in the literature of the first half of the XX century; genre-generic system of literature; the interaction of literary tendencies; the influence of different types of art; aspects of artistic images that function at different levels of the text (plot-compositional, motive-thematic, stylistic, linguistic, spatial-temporal, etc.); interrelations and interaction of artistic images, their transformations, dynamics within the work, creativity of the artist, culture; the conditionality of artistic images by the author's position and the author's horizon.

It was revealed that in the prose of I.O. Bunin during the period of emigration increases (in comparison with early creativity) the influence of modernism, in particular impressionism, which was manifested in the active use of visual images (images-landscapes, images-interiors, images-actions, images-phenomena, etc.) that become multi-layered, combining their structure of plans of contemplation (sensory perception) and expression (feelings, emotions, spiritual states, etc.). It was investigated that the attention of the artist to the enrichment of the color scheme, lights, the close connection of artistic images with the environment give them a special picturesque and dynamic. The study proves that visual images (nature, life, people's lives, etc.) in the works of I.O. Bunin during the period of emigration are predominantly synthetic. The author organically combined visual and auditory aspects, substantive concreteness and personal impression / perception of a certain moment, showed an emphasis on the image of a continuous «flow of life», on attention to a unique individual.

In the aspect of the phenomenological approach, artistic images in the works of I.O. Bunin in the period of emigration is considered as the contrast between random and regular, object and subjective, external and internal, individual and general. The basis for creating an artistic image is defined by the «thinking» consciousness, which «experiences itself and others».

There are considered varieties and structure of Bunin's images, their semantics, poetic and functional peculiarities. The artist's etiology is characterized in various aspects (objectivity, phenomenology, existential meanings, materiality, mythology, archetypes, symbolism, space, time, conceptualism, author's position, etc.). The main features of his artistic images are identified: synthetism, semantic layering, deployment in different spatio-temporal planes, the richness of connotations (psychological, historical-social, intertextual, etc.), etc. The transformations of the Biblical images-mythology (lost paradise, fratricide, world flood, Cain's curse, etc.) and archetypes (house, garden, light, darkness, tree, road, etc.) are widely performed in I.O. Bunin (1920–1953). The features are designed by the artist and based on real conflicts (personal, historical-social, general cultural).

The general concepts of late creativity of the artist are as following[^] Memory, Time, Soul, God, etc. Constant images of light, garden, road, window, mirror, etc. are considered in the light of philosophical and aesthetic content by expanding the phenomenological space, intertextuality, free transition from the real time to the mythical, historical, cultural. It is proved that the conceptual nature of images in the artist's late creativity is due to a combination of realistic typing, impressionistic variability and phenomenological knowledge of the spiritual foundations of being.

The theoretical significance of the work is due to the fact that it specifies the major features and elaborates the method of studying artistic images in the writer's artistic prose. Moreover, the varieties and poetic peculiarities within the span of the literary process in the first half of the 20-th century have been analyzed as well. The development of the individual-author's vision and philosophy, the interaction of generations and genres, which are emphasized in the research, weigh the importance of the study.

The results of the dissertation are important as they will pay a solid background for further study especially in the category «artistic image», as well as

for studying the features of ideology in the literature process of the XX century. Materials of the dissertation can be applied in the practice of teaching various courses about the theory and history of literature, the results can be discussed during seminars and training, as well as used for writing and developing manuals and references; also the main ideas are essential for being used while writing diploma and master's works, for studying the problems of genres functioning in Art and Literature of XX cent.

The traditions and innovations of the writer in the field of ideology, the interaction of elements of realism, naturalism, modernism (impressionism, post-impressionism, existentialism) in Bunin's images are revealed. The forms of expression of author's consciousness and narrative strategies in the visualization of I.O. Bunin were considered. Being focused on the way of expression not on the way of reflections has led to the domination of the «I» concept in Bunin's prose (1920–1953). Artistic images of the writer in the period of emigration are considered within the changes in the literary paradigm of the first half of the XX century, the interaction of genres, types and literary directions are considered in the research.

Key words: I.O. Bunin, prose, artistic images, typology, poetics, realism, naturalism, modernism, impressionism, phenomenology, story, novel, interaction of genres.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті, опубліковані в наукових фахових виданнях України:

1. Орлов А.П. Специфика художественного образа в лирике И. Бунина / А.П. Орлов // Філологічні науки: збірник наукових праць ПНПУ імені В.Г. Короленка. – Полтава, 2013. – Вип. 11. – С. 73–78.
2. Орлов А.П. Образ аллеи в творчестве Ивана Бунина / А.П. Орлов // Філологічні науки: збірник наукових праць ПНПУ імені В.Г. Короленка. – Полтава, 2014. – Вип. 14. – С. 92–97.

3. Орлов А.П. Образы-переживания в прозе Ивана Бунина полтавского периода / А.П. Орлов // Філологічні науки: збірник наукових праць ПНПУ імені В.Г. Короленка. – Полтава, 2016. – Вип. 23. – С. 98–103.

4. Орлов О.П. Феноменологія художніх образів із циклу Івана Буніна «Весною, в Іудеї» / О.П. Орлов // Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. – Вип. 42. – Кам'янець-Подільський: «Аксіома», 2016. – С. 28–32.

5. Орлов А.П. Циклизация поздней прозы И. Бунина: авторские изменения и издательские вмешательства / А.П. Орлов // Вісник Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна. Серія «Філологія». – Вип. 76. – Харків: ХНУ, 2017. – С. 89–91.

6. Орлов А.П. Архетипические образы дерева и человека в рассказе Ивана Бунина «Божье дерево» / А.П. Орлов // Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Сер.: «Філологія». – Вип. 32 (1). – Одеса : МГУ, 2018. – С. 65–68.

Статті, опубліковані в наукових виданнях інших держав:

7. Орлов А.П. Художественная образность ранней лирики Ив. Бунина (80–90-е гг.) И.А. Бунин и мировая культура [отв. за выпуск М.А. Калабухова, С.В. Полторацкая]. – Белгород: ИД «Белгород» НИУ «БелГУ», 2014. – С. 83–88.

8. Орлов А.П. Полтавские впечатления в образном отражении Ивана Бунина / А.П. Орлов // Творческое наследие И.А. Бунина в контексте современных гуманитарных исследований: сборник научных трудов, посвященных 145-летию со дня рождения И.А. Бунина. – Елец: Изд-во ЕГУ имени И.А. Бунина, 2015. – С. 190–197.

9. Орлов А.П. Библийские мифологемы в книге Ивана Бунина «Окаянные дни» / А.П. Орлов // Язык и литература в контексте межкультурной коммуникации [редколлегия: Г.К. Хачатрян и др.]. – Ереван: «Арман Асмангулян» ЧП, 2016. – С. 462–469.

10. Орлов А.П. Художественный портрет революции в книге Ивана Бунина «Окаянные дни» / А.П. Орлов // Сборник статей ФИЛКО «Филология, культура и образование» (Университет имени Гоце Делчева (г. Штип, Македония). – Штип : Университет «Гоце Делчев», 2016. – С. 681–689.

11. Орлов А.П. Замкнувший траекторию русской классики: Иван Бунин «Гегель, фрак, метель» / А.П. Орлов // Болгарская русистика (г. София, Болгария). – 2016. – № 4. – С. 23–31.

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

12. Orlov O. The Practical Role in of a Teacher in Conflict's resolution. The Ukrainian Case Didactics of Dialog and Reconciliation: management in Ukraine / Oleksii Orlov, Pavlo Cherchatyi // Сучасний англомовний дискурс: збірник наукових праць. – Вип. 1. – Полтава: Видавництво «Сімон», 2017. – С. 126–129.

13. Орлов А.П. Эмоциональная пульсация образов-ассоциаций в рассказе И. Бунина «Гость» / А.П. Орлов // Таврійські філологічні наукові читання. – К. : Таврійський національний університет імені В.І. Вернадського, 2017. – С. 32–35.

14. Орлов О.П. Тракткування образів-архетипів в сучасному американському літературознавстві / О.П. Орлов // Сучасний англомовний дискурс: збірник наукових праць. – Вип. 2. – Полтава: Видавництво «Сімон», 2018. – С. 84–87.

15. Орлов А.П. Н. Гоголь в критике Серебряного века / А.П. Орлов // Гоголь – Україна – світ: колективна монографія / упорядник О.М. Ніколенко – К.: «ФОП Лебедь», 2018. – С. 177–183.

ЗМІСТ

ВСТУП	15
РОЗДІЛ 1 МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ	24
1.1 Категорія «художній образ» у сучасному науково- критичному дискурсі	24
1.2 Вітчизняні та зарубіжні напрями вивчення творчості І.О. Буніна	35
1.3 Методологічний інструментарій дослідження образності в прозі письменника	42
Висновки до першого розділу	50
РОЗДІЛ 2 ПОЕТИКА ІМПРЕСІОНІЗМУ В ПРОЗІ І.О. БУНІНА	53
2.1 Специфіка імпресіоністичного образу.....	53
2.2 Чуттєва споглядальність у візуальних образах І.О. Буніна....	58
2.3 Художній образ-подія: семантика і динаміка	71
Висновки до другого розділу	77
РОЗДІЛ 3 ФЕНОМЕНОЛОГІЯ ОБРАЗІВ В ОПОВІДАННЯХ І.О. БУНІНА.....	80
3.1 Феноменологічний підхід до дослідження образності й авторської свідомості	80
3.2 Динаміка феноменологічних смислів у циклах «Навесні, в Іудеї» та «Мітіна любов»	86
3.3 Образи часу й простору в суб'єктивному переживанні автора.....	102
Висновки до третього розділу	113
РОЗДІЛ 4 МІФОЛОГЕМИ ТА АРХЕТИПИ В ПРОЗІ І.О. БУНІНА 1920–1950-х РОКІВ.....	117
4.1 Біблійні архетипи та міфологеми в структурі художніх образів І.О. Буніна («Окаянні дні»).....	117

4.2 Образне втілення абсурду в нарисах І.О. Буніна 1930–1950- х років	127
4.3 Архетипна основа образів у збірці «Боже дерево»	132
Висновки до четвертого розділу	143
РОЗДІЛ 5 КОНЦЕПТУАЛЬНІ ОБРАЗИ В ПІЗНІЙ ПРОЗІ І.О. БУНІНА.	148
5.1 Прояви тілесності в збірці «Петлясті вуха»	148
5.2 Екзистенційний смисл образів у збірці «Темні алеї»	154
5.3 Образи-маркери авторської свідомості в романі «Життя Арсеньєва»	169
5.4 Полтавський текст у романі «Життя Арсеньєва» та збірці «Темні алеї»	183
Висновки до п'ятого розділу	190
ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ	194
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	200
ДОДАТОК. СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ	229

ВСТУП

Актуальність дослідження. Творчі пошуки Івана Олексійовича Буніна (1870–1953) в галузі художньої прози відбувалися на тлі кардинальних зрушень літературної парадигми кінця XIX – першої половини XX століть, для якої були притаманні поглиблена увага до питань людського існування в кризову добу, взаємодія різних видів мистецтва, родова і жанрова дифузія, активні новації в галузі поезики, стилю й мови художньої літератури. Ці ознаки знайшли яскраве втілення в спадщині письменника, котрий став продовжувачем кращих традицій російської класичної літератури й водночас провідником нових художніх тенденцій у мистецтві слова. У прозі І.О. Буніна класичний реалізм набув якісно нового розвитку і збагачення за рахунок впливу різнопланових течій модернізму (імпресіонізм, експресіонізм, екзистенціалізм), що виявилось на всіх рівнях естетичної системи митця, зокрема на рівні художньої образності. Категорія «художній образ» є важливою складовою художнього світу письменника і його індивідуального стилю. Образ – своєрідна призма, що дозволяє виявити особливості світобачення художника, його ставлення до світу і людини, а також творче опанування традицій і специфіку новаторства митця. Тому вивчення ейдології в прозі І.О. Буніна важливе для з'ясування творчої еволюції письменника і розуміння тенденцій літературного процесу загалом.

На церемонії вручення Нобелівської премії І.О. Буніну в 1933 році дослідник В. Норденсон наголосив на унікальності таланту письменника: «Сьогодні були відзначені блискучі зусилля митця в галузі відтворення порухів людської душі. Ви, пане Бунін, ретельно вивчили душу зниклої країни, продовжили великі традиції російської класичної літератури» [278, с. 245].

Український письменник і критик Є. Маланюк в есе «Вінець кінця (Іван Бунін)» (1933) підкреслив, що спадщина І.О. Буніна наскрізь

«просякнута західництвом», а його духовна сила й пристрасне бажання вирватись із задушливої атмосфери імперії врятували його талант і протиставили панівним у тодішній радянській літературі тенденціям: «Бунін здоровим інстинктом живучої людини, героїчними зусиллями *відштовхнувся*, *відірвався*, і тому *врятувався* від специфічного “російства”» [136, с. 372].

Творчість І.О. Буніна є предметом пильної уваги вітчизняних і закордонних дослідників. Найбільш актуальними напрямками бунінознавства стали естетико-філософські аспекти світосприйняття письменника (О.А. Бердникова, Г.Ю. Карпенко, О.В. Сливицька, Р.С. Співак та ін.), феноменологічні засади художнього світу І.О. Буніна (Ю.В. Мальцев, І.В. Кириллова, Л.А. Колобаєва, Н.В. Пращерук та ін.), вплив модернізму на поетику І.О. Буніна (В.Т. Захарова, Г.П. Климова, І.Б. Ничипоров та ін.), онтологічна проблематика творів митця (О.В. Капінос, І.П. Карпов, Ф.А. Степун, М.С. Штерн, та ін.) тощо.

Фундаментальними для розвитку бунінознавства вважають праці О.А. Бердникової, Л.В. Крутікової, Л.А. Колобаєвої, М.М. Кучеровського, Ю.В. Мальцева, О.М. Михайлова, О.В. Сливицької. Значний внесок у вивчення спадщини І.О. Буніна зробили зарубіжні дослідники: Джеймс Вудворд, Джуліан Коноллі, Томас Гейтон Марулло, Клер Ошар, Ренато Поджіолі та ін.

Доробок І.О. Буніна став предметом вивчення і в сучасному українському літературознавстві. Вітчизняні вчені звернули увагу на особливості автобіографізму в художній прозі митця (дисертація Н.В. Яблоновської «“Життя Арсеньєва” І.О. Буніна і традиції автобіографічної оповіді в російській літературі» (Сімферополь, 1999)), втілення кримської теми у його творах (дисертація М.П. Білик «“Кримський цикл” творів І.О. Буніна: проблематика, тематика, поетика» (Сімферополь, 2006)) та ін. У дисертації української дослідниці Н.А. Потребі «Просторові

образи у літературному творі (на матеріалі творів І.О. Буніна)» (2007) розглядалася образна система художника як концептосфера топосів «відкритого», «закритого» і «внутрішнього» просторів. Однак проза І.О. Буніна періоду еміграції письменника (1920–1953) не ставала предметом дослідження з точки зору художньої образності.

Деякі питання семантики й функціонування художніх образів у творчості І.О. Буніна побіжно порушувалися в дослідженнях різних аспектів естетичної системи письменника. Літературознавці відзначили автобіографізм окремих образів І.О. Буніна (О.М. Болдирєва, М.А. Калабухова, А.В. Полупанова, О.В. Снежко та ін.), їх наповнення філософським змістом (Т.М. Двинятіна, Л.В. Крутікова, М.М. Кучеровський, О.В. Сливицька та ін.), зв'язок з історичними подіями (Н.В. Мочалова, І.Б. Ничипоров, К. Ошар, О.Г. Талалаєва, А.С. Трусова та ін.), символічність (І.О. Малішевський, О.О. Мещерякова, С.Г. Рябова, М.Ю. Фіш та ін.).

Дослідження доробку І.О. Буніна періоду еміграції (1920–1953) в Росії та Україні було надовго затримано внаслідок ідеологічних обмежень у радянську добу. Тільки з початку 1990-х років склалися передумови для об'єктивного розгляду закордонної спадщини письменника в повному обсязі (розпочалося видання повного зібрання його творів, відкриття архівів митця та представників еміграції). Тим часом зарубіжні вчені (Джеймс Вудворд, Криста Еберт, Олександр Фредерік Звеєрс, Серж Крижицький, Томас Гейтон Марулло) не припиняли досліджувати твори І.О. Буніна.

Незважаючи на численні праці про письменника, у яких зверталася увага на окремі аспекти художніх образів у творах І.О. Буніна, в сучасний період є нагальна необхідність у системному дослідженні ейдології в прозі І.О. Буніна періоду еміграції на підставі досягнень літературознавства, а також в контексті традицій і новаторства письменника, розвитку жанрово-стильових тенденцій у літературному контексті.

Актуальність дисертації обумовлена відсутністю в сучасному вітчизняному та зарубіжному літературознавстві комплексних робіт, спеціально присвячених багатоаспектному дослідженню художніх образів у прозі І.О. Буніна періоду еміграції, їхньої структури, семантики, типології, поетики, функціонування й динаміки на тлі літературного процесу. Вивчення художньої образності у творчості І.О. Буніна періоду еміграції дозволить уточнити особливості індивідуального стилю письменника, а також зміни в літературній парадигмі першої половини ХХ ст.

Об'єкт дослідження – художня проза І.О. Буніна періоду еміграції (1920–1953): книга «Окаянні дні» («Окаянные дни», 1920); збірки оповідань «Роза Єрихону» («Роза Иерихона», 1924); «Мітіна любов» («Митина любовь», 1925), «Сонячний удар» («Солнечный удар», 1927); «Боже дерево» («Божье дерево», 1931); «Петлясті вуха» («Петлистые уши», 1953); «Темні алеї» («Темные аллеи», 1937–1953); роман «Життя Арсеньєва» («Жизнь Арсеньева», 1929) та ін. Для дослідження залучені й ранні твори І.О. Буніна, його листи, спогади митця і сучасників, архівні матеріали: Бахметьєвський архів російської та східноєвропейської історії та культури (Колумбійський університет, м. Нью-Йорк, США), Архів Ф.А. Степуна (Йельський університет, м. Нью-Хейвен, США), Архів російського зарубіжжя (Університет м. Лідса, Велика Британія).

Предмет дослідження – типологія, поетика, динаміка художніх образів у прозі І.О. Буніна періоду еміграції.

Мета дисертації – визначення семантико-функціональних особливостей, типології й поетики художніх образів у прозі І.О. Буніна періоду еміграції, осмислення традицій і новаторства письменника в галузі художньої образності з урахуванням взаємодії напрямів, течій, жанрів.

Для досягнення поставленої мети передбачено вирішити такі **завдання**:

– розкрити історію вивчення художньої прози І.О. Буніна в критиці й літературознавстві в аспекті класичних традицій і модерністських новацій;

- на підставі досягнень бунінознавства визначити сучасні підходи до дослідження образності у творчості письменника;
- уточнити методику дослідження образів у художній прозі першої половини XX ст.;
- виявити особливості структури образів у прозі І.О. Буніна періоду еміграції, їхню семантику та функції;
- простежити динаміку художніх образів у прозі І.О. Буніна періоду еміграції на рівні змісту й поетики;
- визначити й охарактеризувати різновиди художніх образів у прозі І.О. Буніна періоду еміграції;
- виявити дискурси (феноменологічний, міфологічний, історичний, автобіографічний, літературний, філософський та ін.), які вплинули на семантико-функціональні особливості художніх образів І.О. Буніна;
- виявити традиції і новаторство письменника в галузі ейдології;
- встановити зв'язок художніх образів І.О. Буніна з авторською свідомістю та індивідуальним стилем письменника;
- простежити взаємодію напрямів і течій, родів і жанрів, видів мистецтва на рівні художніх образів І.О. Буніна.

Теоретико-методологічну основу дисертації становлять теоретичні праці вітчизняних і зарубіжних літературознавців, які безпосередньо досліджували художні образи в літературі (В.В. Виноградов, Б.М. Гаспаров, Г.Д. Гачев, О.Ф. Лосєв, Ю.М. Лотман, Ю.В. Манн, П.В. Палієвський, О.О. Потебня, П.М. Сакулін, Н.Д. Тамарченко, Б.В. Томашевський, Ю.М. Тинянов, Л.І. Тимофєєв, В.І. Тюпа, В.Є. Халієв, М.Б. Храпченко, Ю.В. Шатін, В.Б. Шкловський та ін.). Аналізуючи художню прозу загалом і творчість І.О. Буніна зокрема, ми спираємося на роботи О.А. Бердникової, О.В. Капінос, І.П. Карпова, Л.А. Колобаєвої, Л.В. Крутікової, М.М. Кучеровського, Ю.В. Мальцева, О.М. Михайлова, І.Б. Ничипорова, О.В. Сливицької, Л.О. Смирнової, Н.В. Пращерук, М.С. Штерн та ін.

Методи дослідження. Особливості об'єкта і предмета дослідження, а також мета і завдання дисертації обумовили комплекс наукових підходів і методів.

У роботі використано історико-гносеологічний, порівняльно-історичний, структурний, типологічний, компаративний, біографічний методи, а також системний підхід, міфопоетичний, феноменологічний, інтертекстуальний, архетиповий види аналізу. Історико-гносеологічний метод дав змогу визначити світоглядні засади художньої прози І.О. Буніна, які вплинули на його індивідуальний стиль. Порівняльно-історичний метод сприяв вивченню семантики й функцій художніх образів І.О. Буніна в їхній динаміці, а також жанрово-стильових особливостей творів митця. Структурний метод залучений з метою виявлення структури художніх образів І.О. Буніна періоду еміграції, взаємодії в них різноманітних елементів, виокремлення змістових і стильових домінант. Типологічний метод дозволив виділити й охарактеризувати різновиди образів у прозі І.О. Буніна та дискурси, що сприяли їх створенню і функціонуванню. Біографічний метод використаний для виявлення зв'язку художніх образів І.О. Буніна із життєвим і творчим досвідом автора, його сприйняттям історичних і суспільних процесів.

Компаративний метод дав можливість порівняти художні образи І.О. Буніна на різних етапах творчості митця, співвіднести їх із літературним процесом, традиціями російської класичної та світової літератури, а також виявити новаторство митця в галузі ейдології. Системний, міфопоетичний, архетипний, інтертекстуальний види аналізу дозволили визначити джерела міфологем та архетипів у структурі бунінських образів, біблійний, літературний, загальнокультурний контексти. На підставі феноменологічного аналізу розглянуто авторські інтенції у відображенні кризових аспектів життя та складних процесів у людській свідомості.

Наукова новизна отриманих результатів. Дисертація є першою в українському літературознавстві комплексною роботою, в якій здійснено багатоаспектне дослідження художніх образів у прозі І.О. Буніна періоду еміграції. Визначені особливості структури бунінських образів, зумовлені взаємодією напрямів і течій, жанрово-родовою дифузією, впливом на літературу інших видів мистецтва. Специфіка бунінської образності розглянута у співвіднесенні з авторським світобаченням, історичним, суспільним, культурним, біографічним контекстом, а також літературними тенденціями доби. Художні образи І.О. Буніна охарактеризовані в різних аспектах (предметності, феноменології, екзистенціальних смислів, тілесності, архетипів, міфологізму, інтертекстуальності, символічності, вияву індивідуально-авторської свідомості, просторово-часових координат, наративних стратегій тощо), що дозволило виявити багатозначність і багатшаровість бунінського тексту. Динаміка й поетика художніх образів у прозі І.О. Буніна періоду еміграції досліджується крізь призму класичних традицій і новаторства письменника, а також зміни його індивідуального стилю у контексті літературної парадигми першої половини ХХ ст.

Теоретичне значення роботи обумовлено тим, що в ній уточнено конститутивні ознаки і методику дослідження художніх образів у прозі письменника, аналізу їх різновидів і поетикальних особливостей у контексті літературного процесу першої половини ХХ ст., розвитку індивідуально-авторської свідомості, взаємодії напрямів, течій, родів, жанрів.

Практичне значення дисертації полягає у можливості використання її результатів для подальшого теоретичного вивчення категорії «художній образ», а також для дослідження особливостей ейдології в літературі ХХ ст. Матеріали дисертації можуть бути застосовані в практиці викладання теорії та історії літератури, для проведення спецкурсів і спецсемінарів, створення посібників і довідників теоретичного й історико-літературного змісту, написання дипломних і магістерських робіт, а також для дослідження

проблем індивідуальних стилів митців, функціонування жанрів у літературі XX ст.

Зв'язок із науковими програмами, планами, темами. Дисертація виконана відповідно до плану науково-дослідницької роботи кафедри світової літератури Полтавського національного педагогічного університету імені В.Г. Короленка в межах комплексної теми «Сучасний зміст, методологія і методика вивчення зарубіжної літератури» (номер державної реєстрації № 0117U003223). Тема дисертаційного дослідження схвалена вченою радою Полтавського національного педагогічного університету імені В.Г. Короленка (протокол № 2 від 25 вересня 2014 р.) і бюро наукової ради Інституту літератури імені Т.Г. Шевченка НАН України (протокол № 1 від 12 травня 2015 р.).

Особистий внесок здобувача. Дисертаційне дослідження є самостійною роботою. Усі наукові результати отримані безпосередньо автором, наукові публікації виконані без участі співавторів.

Апробація результатів дослідження. Дисертація обговорювалася окремими розділами і повністю на засіданнях кафедри світової літератури Полтавського національного педагогічного університету імені В.Г. Короленка. Основні положення роботи викладені в доповідях на міжнародних конференціях: Міжнародна наукова конференція на честь 80-річчя присудження І.О. Буніну Нобелівської премії (Белгород, 28–30 листопада 2013), IX Міжнародні Чичеринські читання «Світова література в літературознавчому дискурсі XXI ст.» (Львів, 15–16 жовтня 2015), Міжнародна науково-практична конференція «Північний вітер: скандинавський світ в освіті, культурі, науці України» (Полтава, 11–14 червня 2017), I Міжнародна наукова конференція «Філологія, культура і освіта» (Македонія, м. Штіп, 18–19 березня 2016), IV Міжнародна наукова конференція «Мова і культура в контексті міжкультурної комунікації» (Вірменія, м. Ванадзор, 12–14 жовтня 2016), Міжнародна науково-практична

конференція «Світова література в сучасному науковому дискурсі» (Харків, 10–11 жовтня 2016), Міжнародна науково-практична конференція «Таврійські філологічні наукові читання» (Київ, 27–28 січня 2017), IV Міжнародна науково-практична конференція «Зарубіжні письменники і Україна» (Полтава, 14–15 листопада 2016, 6–8 листопада 2018), Міжнародна науково-практична конференція «Гоголівські читання» (Полтава, 1–2 квітня 2015, 3–4 квітня 2017); а також на всеукраїнських конференціях: Всеукраїнська науково-практична конференція «Короленківські читання» (Полтава, 6–7 листопада 2016, 7–8 листопада 2018); Всеукраїнська науково-практична конференція «Сучасний англомовний науковий дискурс» (Полтава, 26–26 лютого 2017, 27–28 лютого 2018).

Автору було надано грант для виконання наукового дослідження в Університеті УСС в межах міжнародної програми академічної мобільності ERASMUS+ (Данія, м. Копенгаген, 21 січня–27 червня 2016).

Публікації. За результатами дослідження опубліковано 16 статей, з яких 6 статей – у фахових виданнях України з філологічних наук, 4 – у закордонних виданнях, 6 публікацій апробаційного характеру.

Структура і обсяг дослідження. Дисертація складається зі вступу, п'ятих розділів, висновків, списку використаних джерел (295 найменувань, із них – 48 найменувань іноземними мовами). Загальний обсяг дисертації – 231 сторінка (10,5 д.а.), із них – 199 сторінок основного тексту (9 д.а.).

РОЗДІЛ 1

МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1 Категорія «художній образ» у сучасному науково-критичному дискурсі

Художній образ є однією з головних категорій мистецтва, що вирізняє естетичне пізнання світу з-поміж інших видів (наукового, прагматичного, релігійного та ін.). Дефініції категорії «художній образ» залежать від сфери використання терміна (естетика, філософія, психологія, мистецтвознавство, літературознавство, лінгвістика); аспектів розгляду в мистецтві; семантики і функціонування в культурно-історичну епоху; зв'язку з напрямками, течіями, стилями, міфологією, фольклором та ін.; типологічних і поетологічних характеристик творчості письменника або певного періоду літературного процесу. Різноманітність підходів і трактувань підтверджує значущість поняття художнього образу як найбільш загальної категорії художньої творчості, способу та форми естетичного пізнання, освоєння світу автором.

У літературознавстві усталився багатоаспектний підхід до категорії «художній образ». У «Лексиконі загального і порівняльного літературознавства» (2001) зазначено, що художній образ необхідно вивчати, враховуючи три площини: «об'єктну (буттєву), суб'єктну (пізнавальну) і виразну (чуттєву причетність людини до буття)» [124, с. 378]. Єдність усіх аспектів художнього образу дозволяє автору здійснювати повноцінний діалог з читачем, створює об'ємність художнього світу письменника.

Незважаючи на велику кількість студіювань поняття художнього образу, існує потреба в систематизації теорії образу, уточнення методології та методики аналізу, що дозволить, зберігаючи багатовимірність поняття, визначити семантику, функції та динаміку художніх образів з урахуванням

історико-літературних тенденцій, індивідуального стилю письменника і поетики його творів.

Наявні дослідження спадщини І.О. Буніна до кінця не прояснюють питання про специфіку художніх образів у парадигмі творчості письменника. У зв'язку з цим завданнями цього підрозділу є: систематизація основних робіт, присвячених теоріям художнього образу; уточнення на підставі наявних підходів поняття «художній образ»; виділення його конститутивних ознак; визначення специфіки взаємодії образної системи з розвитком літературного процесу, стильовими напрямками і течіями, які суттєво вплинули на творчість І.О. Буніна.

Трактування художнього образу в літературознавстві тісно пов'язані з розвитком історико-культурного процесу, що сформував загальноприйняті смисли цього поняття: широкий – як спосіб естетичного пізнання і відображення реального світу, і вузький – як утілення в конкретному предметі, явищі загального (погляду на світ письменника, ідей, почуттів, концепцій), як специфічний компонент літературного твору, який концентрує навколо себе інші компоненти. Завдання сучасних дослідників художнього образу полягає в осмисленні наявних підходів та уточнення наукового інструментарію, що дозволяє аналізувати образну систему як основу індивідуального стилю письменника й цілісності створеного ним художнього світу.

Теоретичне вивчення художнього образу почалося з робіт Аристотеля, в яких були розроблені фундаментальні основи поняття, зокрема поєднання в образі функціональних якостей способу й одночасно форми освоєння дійсності в мистецтві. Умовою існування образу в літературній творчості філософ уважав мімесис – здатність відтворювати засобами мистецтва конкретні форми реального світу.

Ідеалістична точка зору на природу художнього образу була науково обґрунтована Г.В.Ф. Гегелем, який вважав мистецтво втіленням абсолютного

духу, а художній образ способом «чуттєвого явища ідеї». Завдяки працям Г.В.Ф. Гегеля утвердилося класичне визначення мистецтва як «мислення в образах». Гегелівське розуміння образу як емоційної форми чуттєвого пізнання отримало подальший розвиток у багатьох концепціях, незалежно від того, які естетико-філософські погляди поділяли їхні представники. Надалі в історії західноєвропейської та вітчизняної науки відбувалося постійне протистояння об'єктивістської (аристотелівської) і суб'єктивістської (гегелівської) концепцій художнього образу, кожна з яких доводила, що художній образ є відображенням об'єктивної реальності або суб'єктивної ідеї.

Психологічна школа XIX ст. О.О. Потебні доповнила розуміння словесного образу читацьким сприйняттям, за допомогою якого авторські ідеї й переживання об'єктивуються у свідомості читача. Учення О.О. Потебні про внутрішню (образну) форму збагатило розуміння художнього образу психологічним змістом – чуттєвими реакціями читача, його уявою і особистими асоціаціями. Художній образ, як і цілісний літературний твір, вчений вважав «проявом діяльності духу, органом думки і процесу творчості» [176, с. 207].

Проблема співвідношення художнього образу з категоріями змісту і форми залишається дискусійною. Більшість наявних наукових потрактувань розвивають або доповнюють відоме визначення Л.І. Тимофєєва: «Образ – це конкретна і водночас узагальнена картина людського життя, яка створена за допомогою вимислу і має естетичне значення» [211, с. 60]. Існує ряд схожих визначень, де незмінними залишаються поняття конкретності й узагальненості: «Спосіб творення уявного світу; сформований фантазією письменника світ, що тією чи тією мірою співвідноситься зі світом реальним на рівні суспільних, культурних, історичних, психологічних та ін. явищ» [128, с. 416]; «Спосіб освоєння і перетворення дійсності» [210, с. 39–48]; «Конкретні уявлення як відображення людською свідомістю одиничних

предметів, явищ, фактів, подій в їх чуттєвому сприйнятті» [225, с. 90]. На відміну від аристотелівського трактування, у цих визначеннях «відображення» реальності не домінує, але вгадується як реальність, змодельована за допомогою вимислу.

Смислові домінанти художнього образу відстоював свого часу М.Б. Храпченко, наголошуючи на структурно-змістовних аспектах: «...художній образ – це творчий синтез загальнозначущих, характерних властивостей життя, духовного “я” людини, узагальнення його уявлень про суттєве» [226, с. 79]. Є.П. Крупнік [115] доповнив поняття художнього образу загальними моделюючими якостями. Слід зазначити, що виділення в художньому образі переважно змістовних домінант не відповідає багатозначності та багатовимірності поняття. Аристотелевське пояснення природи художнього образу слід визнати одним з підходів, обумовлених теорією мімезису.

Наприкінці XX – початку XXI століття категорія художнього образу отримала оновлені трактування в структурно-семіотичному, феноменологічному та рецептивному напрямках науки. За теорією Г. Башляра [21], художні образи не відображають реальність, а концентруючи життєві сили автора, є феноменами його душі. Образ, як вважає вчений, є психічною подією, яка поетизує та розширює розуміння об'єктивної реальності.

На особливу увагу заслуговує знакова теорія образу, яка стала предметом наукового дослідження О.Ф. Лосева у роботі «Знак. Символ. Міф» [132]. Учений простежив взаємозв'язок предметного і знакового значень, звернувши увагу на абстрактні якості останнього. Відповідно до цієї концепції, образ в мистецтві – це іконічний знак, який зберігає істотну подібність об'єкта до його позначення. Знаковість художніх образів у сучасній літературі постійно ускладнюється, що зумовлено рівнем інформативності та глобалізації світу.

Х. Ортега-і-Гассет відзначив ще одну важливу зміну в мистецтві ХХ століття – його відхід від тотожності з реальністю речей і людського життя. Слова іспанського культуролога «поет починається там, де закінчується людина» [166, с. 242] звучать парадоксально, проте вони пов'язані з новим розумінням художнього образу, який все більше стає знаком авторського і читацького сприйняття, ніж миметичним відображенням реальності.

Представники формальної школи (В.М. Жирмунський, В.Б. Шкловський, Ю.М. Тинянов, Б.В. Томашевський та ін.) свого часу виступали проти надмірного захоплення змістовим, ідейним аспектом літератури в цілому і художнього образу зокрема. Поняття «слово-тема» було розроблено вченими для позначення значущості кожного знаменного слова літературного твору, яке слугує засадою для створення художнього образу. У роботі «Мистецтво як прийом» В.Б. Шкловський [234] стверджував, що образи є цінними не своєю смисловою новизною й унікальністю, а прийомами їх використання. Полемічний пафос висловлювань представників формальної школи був викликаний прагненнями попередніх поколінь літературознавців все пояснити змістом і втіленими авторських ідей без урахування форми вираження. Тому в сучасному теоретичному дискурсі спостерегається тенденція до врівноваження в художньому образі предметного і знакового, змістового і формального, суб'єктивного й об'єктивного, конкретного і узагальненого аспектів. При цьому підкреслюється залежність художнього образу від внутрішньотекстових та позатекстових (культурного, загальнолітературного, соціального) контекстів.

Д.С. Наливайко у роботі «Мистецтво: напрями, течії, стилі» писав про необхідність розглядати типи художніх образів у співвіднесенні з етапами літературного процесу, напрямками, течіями, стилями. Так, відзначаючи специфіку романтизму, дослідник порівнює образ і символ: «Як відомо, кожен художній образ тою чи тою мірою є символом, оскільки не лише

безпосередно зображає, а й символізує щось більш широке, істотне, загальне...» [155, с. 41].

Знакова теорія художнього образу надалі розвивалась у дослідженнях структуралістів. Ю.М. Лотман запропонував уважати структурним центром літературного твору бінарну опозицію художніх образів, конфліктна динаміка яких визначає будову інших рівнів тексту – мотивного, стилістичного, звукового, метричного.

Таким чином, художній образ одночасно визначається як предмет і засіб вираження предметно-чуттєвого світу, зосереджуючи в собі особливості творчого та світоглядного бачення автора і читача, закономірності літературного процесу. Специфіка будь-якого художнього образу багато в чому залежить від співвідношення в ньому абстрактного та конкретного, образотвірного та виразного компонентів. На думку В.С. Гриценка, художній образ «виступає посередником між двома світами – художнім і реальним» [61, с. 25].

Різноплановість внутрішньотекстових і зовнішніх зв'язків образу в літературному творі зумовило різноманітність теоретичних трактувань, серед яких можна виділити такі: художній образ як спосіб відображення і моделювання дійсності (Н.Ю. Дмитрієва, М.С. Каган, Є.П. Крупнік, О.В. Мачерет, І.Б. Роднянська); художній образ як вираження творчої свідомості (С.С. Аверинцев, Г. Вельфін, Ю.І. Ковалів, М.К. Насенко, В.І. Тюпа); образ як константа культури та мистецтва (Г.Д. Гачев, Є.О. Маймін, Д.С. Наливайко, П.М. Сакулін); образ як художній прийом (В.В. Виноградов, С.І. Віткевич, В.Б. Шкловський, Б.М. Ейхенбаум, Р.Й. Якобсон); образ як складова структури художнього тексту (Б.М. Гаспаров, О.Ф. Лосєв, Ю.М. Лотман, Е. Кассієр, Б. Кроче, Ч. Морріс, П.А. Флоренський); образ як прояв типології художніх напрямів (Г.А. Бялий, О.М. Ніколенко, Д.І. Чижевський, Г.М. Фрідлендер); образ як втілення ідейно-художньої функції твору (М.М. Бахтін, В.В. Виноградов,

В.В. Кожин, Б.Й. Корман); образ як прояв літературної комунікації (К. Горанов, О.Е. Єремєєв, О.С. Мигунов, С.Х. Раппопорт); образ як система (В.С. Гриценко, Е. Паунд, В.В. Портнова) та ін.

Слід зауважити, що кожне з перелічених визначень природи художнього образу не виключає інших його тлумачень, оскільки це поняття є багатограним і багатоаспектним. Дослідники вказують на різні прояви художніх образів, поєднання в них конкретного і загального, способу і форми освоєння дійсності, цілісність і багат шаровість побудови, взаємозв'язок суб'єктивного і об'єктивного. Наразі були актуалізовані нові аспекти художнього образу, наприклад, розгляд художнього образу як частини літературної комунікації. На думку В.В. Портнової, знакова і символічна природа художнього образу формує не тільки різні методологічні підходи, а й різні форми пізнання: «Форма взаємодії образу з раціональним пізнанням – знак. Форма взаємодії образу з інтуїтивним пізнанням – символ» [175, с. 8].

Болгарський вчений Кристю Горанов увів до теоретичного дискурсу термін «образ-задум» як цілісне поняття, що формується у свідомості художника та матеріалізується у творчому процесі. На думку дослідника, образ-задум спочатку реалізується в образній системі художнього твору, згодом – в образах сприйняття, тобто виникає узагальнений «образ твору в свідомості реципієнта» [58, с. 234].

Теоретик літератури Е. Паунд назвав образ «цілісним інтелектуальним та емоційним комплексом» [83, с.126]. Цю точку зору поділяють деякі сучасні дослідники, які вважають художній образ концептом. Головним аргументом, що заперечує дану позицію, є визнання художнього образу основою (ядром) концепту (Н.Д. Арутюнова, М.В. Піменова [169]). Теорія концепту дозволяє розглядати художній образ як цілісне розумове утворення, що має свою власну форму і зміст, а також виділити в ньому ціннісну характеристику, пов'язану з авторським світоглядом, культурологічним контекстом і читацьким сприйняттям. Концепт у когнітивній лінгвістиці

пояснюється як «оперативна одиниця ментальних або психічних ресурсів, оперативний зміст пам'яті, ментального лексикону, концептуальної системи і мови свідомості, всієї картини світу, відображеною людською психікою» [111, с. 40]. У літературознавстві концептом вважають «динамічну і безперервну в своєму формуванні сукупність суб'єктивних уявлень про дійсність, яка набуває цілісності в контакті з існуючими в культурному контексті системами втілення, розуміння й інтерпретації цих уявлень» [129, с. 328]. Концепти активно беруть участь у роботі розумових і чуттєвих систем людини як складні трирівневі утворення. У дослідженнях В.А. Маслової [141], В.В. Червоних, В.І. Карасика виділяються понятійний, предметно-образний і ціннісний рівні. При цьому образна сторона концепту містить чуттєві характеристики (зір, слух, смак, тактильність, пам'ять), понятійна – мовні характеристики, опис, порівняльні структури, дефініцію. На думку В.Г. Зусмана, художні концепти мають діалогічну природу, визначаючи авторську і читацьку свідомість. Учений вважає, що створення і сприйняття концептів – двосторонній комунікативний процес, протягом дії якого «комунікації творців і споживачів концептів постійно міняються місцями» [87, с. 13].

Беручи до уваги різні інтерпретації цього поняття, уточнимо визначення концепту в літературознавчому розумінні. Художній концепт – це втілена в стійких повторюваних образах і наділена культурно значущим змістом відкрита динамічна смислова структура, яка може породжувати різні смисли і згодом нарощувати нові; має ментальну природу, відображає сутнісні ознаки певної епохи і її сприйняття людиною; є основою художньої картини світу автора-творця. На наш погляд, це поняття концепту корелює з поняттям художнього образу, проте ці категорії не тотожні. Образ (образи) є основою концепту, але концепт набагато ширше за своїм змістом і має інші складові. Образ може ставати за певних умов концептом, але не всякий концепт обов'язково є художнім образом.

Таким чином, на підставі аналізу досягнень літературознавства уточнено конститутивні ознаки образу як категорії художньої літератури, а саме:

- поєднання предметної конкретності й смислового узагальнення;
- цілісність семантико-функціональної структури;
- здатність до художнього моделювання;
- відображення об'єктивного і суб'єктивного;
- знаковість;
- різноманіття текстових зв'язків (внутрішніх і зовнішніх);
- здатність до просторово-часового розширення, виходу за межі реальної дійсності;
- багатозначність художнього узагальнення;
- зв'язок семантики, поетики художнього образу з тенденціями літературного процесу і мистецтва, напрямками і течіями, родами і жанрами та ін.

У сучасному літературознавстві існують різні підходи до типології художніх образів. Так, В.А. Скиба, Л.В. Чернець, В.Є. Халізев, А.Я. Есалнек класифікують художні образи в залежності від способів втілення і виконуваної функції, виділяючи такі види: образи-уявлення (об'єкти дії), образи-персонажі (суб'єкти дії), образи-голосу (суб'єкти мови) [228, с. 43]. Виокремлюючи в образі предметний і смисловий компоненти, літературознавці пропонують класифікувати художні образи за ступенем узагальнення [129, с. 671–673]. Поодинокі образи-деталі відносять до першого типу, до другого – динамічні образи, пов'язані з розвитком фабули (образи-події, образи-вчинки, образи-настрої, образи-почуття). І.Ф. Волков відзначає особливу енергетику саморозвитку фабульних образів, розгорнутих у часі і просторі [47, с. 76]. Третій подібний рівень – концептуальні образи авторського світосприйняття.

Традиційною вважається типологія, головним критерієм якої є змістова узагальненість. Так, художні образи поділяються на індивідуальні, типові,

характерні, топоси, архетипи та ін. [242, с. 252–253]. Розмежування образів відбувається також за ознакою збігу предметного і смислового планів (автологічних, металогічних). Типологія Н.С. Валгіної ґрунтується на співвідношенні конкретного й узагальненого в значеннях художніх образів, виділяючи при цьому три типи: «образ-індикатор, коли переважає предметне значення; образ-троп, що містить переносне значення; образ-символ, узагальнення якого засноване на конкретних переносних значеннях» [41, с. 93]. У своїй теорії Н.С. Валгіна використовує поняття внутрішньої форми, яка, на думку автора, існує для «оживлення» сенсу в образах-індикаторах. Для визначення групи образів-тропів дослідниця використовує поняття метафоризації, позначаючи стадію переосмислення. Образи-символи дослідниця відносить до вищого ступеня узагальнення, що виходить за межі контексту.

Різноманітність структурних форм слугує основою для розмежування образів, побудованих за метафоричним принципом (зіставлення різних об'єктів) і метонімічним (частина, що заміщує ціле). До першого типу відносять образи-символи, алегорії, до другого – образи-типи [176, с. 553–554]. Існує типологія, яка виходить зі ступеня складності образу як знака. Ю.М. Лотман вирізняє прості архаїчні символи й образи-символи, утворені з інших знаків культури «ціннішого змісту» [133, с. 191]. Найбільш складним є символ, якому, як вважає С.С. Аверинцев, притаманні не тільки властивості культурного знака, але й здатність «виходу за власні межі» [3, с. 156]. Такі символи особливо поширені в культурі XX–XXI століть і потребують активного сприйняття складної внутрішньої структури та ціннісного змісту. Слід взяти до уваги запропоновану Ю.В. Шатіним [233] типологію, в основу якої покладена система функціонування символів у художньому тексті. Учений виділяє символи «феноменальні» і «ноуменальні», що розрізняються ступенем втілення авторських ідей. Підставою для класифікації образів можуть бути й інші

критерії: родова специфіка літератури, особливості стилю, приналежність до певного напрямку або течії, традиційність та ін.

Що стосується творчості І.О. Буніна, то, крім традиційних підходів, в даний час досить популярним є феноменологічний підхід, який дозволяє крізь призму образної системи письменника проникнути в авторське сприйняття і ставлення до життя та враховувати читацьку рецепцію. Г. Башляр виділив образи ціннісного, пережитого простору, які концентруються в межах позначених автором кордонів [21, с. 23]. Дослідник розмежував простір відкритого і закритого типу (будинок, ящик, кут, гніздо, раковина), а також образи внутрішнього і зовнішнього простору. Образи часу, в свою чергу, поділив на тваринне (агресивне, спрямоване) і рослинне (уповільнене). Спираючись на цю типологію художніх образів, в дисертації «Просторові образи в літературному творі (на матеріалі творів І.О. Буніна)» (2007) Н.А. Потребна проаналізувала просторові образи ранній творчості І.О. Буніна [177]. У роботі були виділені образи «малого» простору (географічні локуси) і образи «великого» простору (степ, дорога і небо), які набувають значення культурних знаків, кодів культури. На думку дослідниці, образи «закритого» простору втілюються в образах будинку, транспортних засобів і храму. До образів «внутрішнього» простору віднесені позапросторові характеристики твору – образи уяви і пам'яті. У розподілі просторових образів на зовнішні образи і внутрішні відчувається значний вплив типології Г. Башляра, проте феноменологічний підхід передбачає пошуки «пережитого простору», коли будь-який образ, незалежно від його класифікації, набуває значення внутрішнього.

Таким чином, на сучасному етапі розвитку теорії літератури неможливо виділити один аспект поняття «художній образ», ігноруючи інші. Онтологічна природа, гносеологічна спрямованість й образотворчі можливості художнього образу роблять його універсальною категорією, яка не зводиться до предметного змісту та символічного узагальнення. Аналіз літературознавчих

теорій дозволив визначити конститутивні ознаки художнього образу: чуттєву конкретність, смислове узагальненість, естетичну цінність, знаковість, просторову і часову багатовимірність, зв'язок з тенденціями літературного процесу, особливостями культури, напрямками, течіями, загальними стилями епохи й індивідуальним стилем письменника. Типології художніх образів залежать від того, який з аспектів або конституційних ознак тією чи тією мірою домінують у класифікації.

1.2 Вітчизняні та зарубіжні напрями вивчення творчості І.О. Буніна

З появою перших творів І.О. Буніна його творчість стала предметом критичних нарисів, рецензій, статей. Сучасники письменника відзначили талановитість письменника-початківця, тонкий ліризм створених ним образів, психологічну глибину і достовірність характерів. Критики знаходили в прозі письменника продовження реалістичних традицій попередників. Так, І.Ф. Анненський і Г.І. Чулков бачили в прозі І.О. Буніна тургенівські риси [88, с. 300; 280], О.О. Ізмайлов – чехівські [88, с. 314].

Критики початку ХХ ст. звернули увагу на тонкі спостереження письменника й оригінальні особливості його образного бачення. Так, М.Я. Абрамович відзначив унікальну здатність І.О. Буніна відчувати і передавати найтонші прояви життя, називаючи їх «пантеїстичним захопленням» [88, с. 272]. Уміння письменника емоційно реагувати на стани природи зазначив Ф.А. Степун, порівнявши талант І.О. Буніна в зображенні природи з майстерністю проникнення Ф.М. Достоевського в природу людську [207, с. 371–372].

Особистісне ставлення письменника до природи, філігранну мальовничість у поєднанні з ароматами, тактильністю і світломузикою відзначали письменники і критики. У відгуках К.І. Чуковського зафіксовані

спостереження над бунінським «живописанням словом», умінням письменника за допомогою кольорів, звуків, запахів передати глибину авторських почуттів. Він одним із перших звернув увагу на те, що образи, створені письменником, вирізняє єдність живописного і ціннісного, здатність «оживляти» образи та «передбачати» їхній розвиток. У статті «Смерть, краса і любов у творчості І.О. Буніна» (1914) К.І. Чуковський визначив прийоми авторського проникнення у внутрішній світ людини як художній поліфонізм [232, с. 340].

З появою перших публікацій І.О. Буніна виникали різні думки про реалістичну природу його художньої образності. В.Ф. Ходасевич, М.Я. Абрамович, М.Й. Гершензон відзначали прагнення автора «відтворити дійсність, яку він боготворить, максимально об'єктивно» [88, с. 398]. Ю.І. Айхенвальд також бачив у творчості І.О. Буніна реалістичні тенденції, ускладнені міфологічним світосприйняттям. У статті «Іван Бунін» (1910) критик писав про космічне світосприйняття письменника, засноване на «поєднанні реальності та міфу, почуттєвої визначеності та безмежності» [4, с. 122].

Особливо слід зазначити відгуки критики на повість «Село» («Деревня»), «Суходіл» («Суходол»), оповідання та вірші 1910-х років, у яких була визначена загальна авторська тональність, що належить В.Л. Львову-Рогачевському: «Бунін не оспівував дворянську садибу, а відспівував» [8, с. 829]. На довгі роки за «сільськими» повістями І.О. Буніна закріпилося соціальне значення – зображення «темної» сторони російської глибинки. В.Л. Львов-Рогачевський у статті «Дурновка» (1913) розкритикував письменника за зайвий натуралізм і відсутність традиційної для класики віри в народні сили. З.М. Гіппіус, навпаки, знайшла в темряві зображеного життя в книзі І.О. Буніна особливу значущість: «Яка гарна книга – “Село” Буніна. Суворе, важке, гармонійне ... вона – саме “село” наше сьогоднішнє» [88, с. 323].

Таким чином, відгуки сучасників І.О. Буніна дають уявлення про ті особливості індивідуального стилю письменника, які згодом значно вплинули на образність його творів: близькість до реалістичних традицій; живописна виразність художньої мови; домінування чуттєвих образів; трагічне сприйняття тогочасних соціальних змін та історичних подій; негативне ставлення до революційних настроїв та ін.

Критики більш пізнього, радянського, часу в силу ідеологічних обмежень зосередили увагу на творчості І.О. Буніна 1910-х років, практично замовчуючи емігрантський період, зрідка згадуючи про деякі повісті письменника. І тільки з 1960-х років почалися формуватися засади наукової роботи з дослідження творчості І.О. Буніна. Безумовно, вона не могла розгорнутися повномасштабно у зв'язку з ідеологічним тиском, недоступністю архівів письменника, особливо зарубіжних. Проте слід визнати, що системне вивчення творчості письменника було розпочато в цей час роботами В.М. Афанасьєва [15], О.К. Бабореко [16], Т.М. Бонамі [29], А.А. Волкова, О.М. Михайлова [147], в яких аналізувався творчий метод і художній стиль письменника.

У критиці наступних десятиліть творчість І.О. Буніна розглядалася переважно в контексті реалістичних традицій і протиставлялася принципам модернізму. «Слабким місцем» письменника, на думку дослідників того часу, було його вороже ставлення до революційних подій. Щоденники письменника 1920-х років («Окаянні дні») лише зрідка згадувалися як свідчення «політичної недалекоглядності» художника. Безумовно, на ці трактування впливала ідеологія радянського часу.

У 1970–1980-ті роки тематика робіт про І.О. Буніна значно розширилася за рахунок монографічних досліджень, де предметом аналізу слугували різні аспекти творчості письменника: жанрово-родові особливості творів, типологічні зв'язки з російськими та зарубіжними майстрами літератури. Учені В.М. Афанасьєв, Г.М. Благасова, Л.О. Качаєва,

Л.В. Крутікова, М.М. Кучеровський, Н.В. Пращерук, Л.О. Смирнова та інші розглядали творчість письменника в єдності світоглядних, естетичних і художніх пошуків. У роботах 1970–1980 років сформувався багатоаспектний підхід до творчості письменника, який в повній мірі буде розроблений на межі XX–XXI століть, коли стануть доступними для дослідження твори І.О. Буніна, заборонені на батьківщині письменника, а також архівні матеріали.

Особливістю бунінознавства 1990-х років є посилена увага до філософського коріння творчості, а також до еволюції стилю письменника. Найбільш значущою роботою цього періоду слід назвати монографію Ю.В. Мальцева (1994) [138], де був зроблений цілісний аналіз творчості письменника з урахуванням феноменологічної своєрідності. Феноменологічний метод узяли на озброєння наступні дослідники творчості І.О. Буніна, оскільки пошуки психологічних підтекстів і прихованих смислів художніх систем вельми продуктивні при аналізі багатшаровості творів письменника. У ряді сучасних наукових робіт досліджуються проблеми феноменології творчості І.О. Буніна: кандидатська дисертація «Феномен фінальної книги російської прози XX століття» (2006) І.В. Кирилової [103], докторська дисертація «Феноменологія І.О. Буніна: авторська свідомість і його просторова структура» (1999) Н.В. Пращерук [179], монографія «Від тимчасового до вічного (Феноменологічний роман у російській літературі XX століття)» (1998) Л.В. Колобаєвої [108] та ін.

Серед сучасних досліджень, присвячених пізньої прозі І.О. Буніна, слід назвати роботи І.П. Карпова [101], Г.Ю. Карпенко [100], М.С. Штерн [236].

Варто вказати загальну тенденцію наукових досліджень кінця XX – початку XXI століть – осмислення світогляду письменника у всій складності культурологічних і суспільно-історичних факторів, що кардинально відрізнялося від оцінок радянського часу. Однак і в даний час відчувається

брак поетикальних досліджень творчості І.О. Буніна, здатних пояснити бунінську універсальність.

Зарубіжна критика відрізняється стабільним науковим інтересом до творчості І.О. Буніна, вільним від ідеологічних оцінок і цензурних заборон. Французькі дослідники першими звернулися до дослідження творчості І.О. Буніна, по праву вважаючи його своїм співвітчизником. Однією з перших робіт стала книга Шарля Ледрю [270], в якій критик порівнював творчі принципи І.О. Буніна з художніми методами інших російських емігрантів – М.О. Алданова та О.І. Купріна. Серед французьких досліджень також слід відзначити роботи Гі де Луркада, Жана Гіро, Клер Ошар. Відомою сучасною перекладачкою і дослідницею творчості І.О. Буніна є Клер Ошар, яка в дисертації «Проза І.О. Буніна (1920–1953): реконструкція творчості» (1993) досліджувала атмосферу бунінських новел, що трактується дослідницею як «майстерна декадентська стилізація, наближена до модерністських творів початку ХХ століття» [167, с. 101]. Незважаючи на дискусійність гіпотези К. Ошар, французька дослідниця довела свою точку зору реконструкціями типових для пізньої прози І.О. Буніна жанрових і сюжетних моделей. Досягнення французького бунінознавства стали предметом узагальнення і систематизації С.А. Кривцової в дисертації «Особистість і творчість І.О. Буніна в оцінці французької критики» (2008) [113]. У роботі розглядається особистість і творчість І.О. Буніна в науково-критичному ракурсі, а також у порівняльному зіставленні з творчістю французьких письменників-прозаїків (М. Пруст, Г. де Мопассан).

В англomовному літературознавстві та критиці найбільш відомі роботи Томаса Гейтона Марулло [273; 274], Сержа Крижітського [269], Джеймса Вудворда [294; 295], Джуліан Коноллі [255] та ін. Першим перекладачем бунинських творів англійською став американський учений Томас Гейтон Марулло (Нотр-Дамський університет, США), він же – визнаний у сучасному світі дослідник творчості письменника. У книзі «If you see the Buddha: studies

in the fiction of Ivan Bunin» (1998) Т. Г. Марулло дослідив східні мотиви у творчості письменника на матеріалі творів із циклу «Тінь птахи» («Тень птицы»). Учений відзначив синтетичний характер творчості митця: «У Буніна присутні як романтичні тенденції, так і реалістичні. Він може виступати як консерватор, так і ліберал» [274, р. 67]. Томас Марулло назвав І.О. Буніна художником-модерністом, пояснивши це «амальгамою фрагментарності композиції, півтонів, повторюваності образів; циклічністю життя, що розуміється ним як єдність Ланцюга» [274, р. 9]. Дослідник вважав, що стильові тенденції у його творчості є переважно модерністськими – «леонід-андріївськими» і «сологубівськими» [275, р. 120].

Одним з перших дослідників теми Сходу у творчості І.О. Буніна є Джуліан Коноллі – професор університету Вірджинії (Шарлотсвілл, США). У 1980-і роки були опубліковані роботи вченого, в яких він простежив зв'язок оцінок національних проблем письменника з буддійською філософією. У книзі «Іван Бунін і Схід: поетична зустріч» (1982) учений писав: «Хоча важко встановити пряму залежність між розумінням Буніним російського суспільства та його усвідомленням Сходу, але паралелі між ними все ж важливі. Часом цей паралелізм заявлений майже відкрито: у “Селі”, наприклад, Тихон Красов, говорячи про занепад в російській провінції, робить таке зауваження: “зовсім спорожніли наші Палестини!”» [88, р. 559]. Цей приклад свідчить про увагу зарубіжних дослідників до проблем творчої еволюції письменника, а також про поглиблену текстологічну роботу, яка не припиняється і нині.

Значна частина архівів І.О. Буніна знаходиться в Лідському університеті (м Лідс, Велика Британія). Зусиллями Р. Девіса (хранитель архіву) у 2010–2012 роках був створений Об'єднаний електронний архів І.О. Буніна, що містить рукописи, публіцистику, щоденникові записи, листування. Професор Оксфордського університету Джеймс Вудворд – автор ряду значних досліджень творчості І.О. Буніна. Предметом дослідження

Дж. Вудворд обрав стиль письменника в контексті його світосприйняття. На думку вченого, «у бунінському стилі відбивається самотність його концепції людського буття» [294, р. 127].

Учений з Тюбінгенського університету (Німеччина) Балдур Кірхнер захистив дисертацію за творчістю І.О. Буніна у 1968 році. У дослідженні світоглядних основ творчості письменника Б. Кірхнер дійшов висновку, що «Бунін представляє у своїй творчості пантеїстично-даосистські життєві принципи і світогляд» [267, р. 227]. Німецький вчений проаналізував загальні для багатьох творів І.О. Буніна теми і мотиви – любові, смерті, пристрасті, страждання – «як вічне буття, Дао».

Професор Йенського університету імені Фрідріха Шиллера (Німеччина) Андреа Мейер-Фраатц розглядає творчість І.О. Буніна крізь призму тимчасового симультанізму – «тимчасової одночасності» дії або стану. Спостереження над художніми засобами створення контексту образу ліричного суб'єкта дозволяють дослідниці розкрити тему історичної та особистої пам'яті у творчості письменника.

Роботи польської дослідниці Халіни Бджози [250] (Познань) відкрили новий структурно-семіотичний напрям вивчення творчості І.О. Буніна. У 1970-ті роки вона проаналізувала структури простору в романі І.О. Буніна «Життя Арсеньєва» й повісті «Мітіна любов» з виділенням стереоскопічного і стереофонічного типів моделювання художнього простору.

Слід зазначити також роботи бельгійського вченого А.Ф. Зверса [296], який, крім великої бібліографічної роботи з дослідження епістолярної спадщини письменника, виділив нестереотипні прийоми у творчості І.О. Буніна (1998, 2002) на прикладі оповідань різних періодів творчості.

Інтерес до спадщини І.О. Буніна виявляють вчені Китаю. Так, професор Шанхайського університету іноземних мов Фен Юйлюй в 1998 році видав монографію «Роздоріжжя і повернення – міркування про Івана Буніна» [220]. У книзі Фен Юйлюй аналізує ціннісний потенціал творчості російського

письменника. Уперше в книзі китайського вченого події революції та громадянської війни були проаналізовані з позиції трагічного сприйняття письменника-емігранта. Із сучасних китайських бунінознавців слід назвати Цю Юньхуа і його книгу «Бунін» (2003) [227], яка продовжує сучасні традиції у вивченні творчості І.О. Буніна: пошук інтертекстуальних і типологічних зв'язків, які зближують творчість письменника з модерністськими тенденціями межі століть. Китайське бунінознавство представляють також дисертації «Поетика кольору І. Буніна – на прикладі “Темних алей”» (2015) Вей Сяоін; «Мнемонічна поетична своєрідність роману І. Буніна» (2016) Ван Веньюя.

Аналіз робіт вітчизняних і зарубіжних літературознавців свідчить про нагальну потребу в дослідженнях ідейних та естетичних пошуків І.О. Буніна з точки зору сучасної науки, а також способів їх художнього втілення у прозі письменника, особливо емігрантського періоду, який досліджений не так всебічно, як рання творчість художника.

Звернення до багатоаспектної категорії художнього образу дозволить переосмислити прозу письменника емігрантського періоду в контексті проблеми традицій і новаторства, взаємодії літературних напрямів і течій, які вплинули на структуру, семантику і функціональність бунінських образів. Спираючись на досягнення дослідників творчості І.О. Буніна, ми звернемося до системного аналізу художньої образності письменника.

1.3 Методологічний інструментарій дослідження образності в прозі письменника

Через багатозначність мистецтва художній образ відзначається іманентністю, багатоаспектністю, рухливістю і може проявлятися одночасно на різних рівнях тексту (змістовному і формальному). Це вимагає

відповідного методологічного інструментарію для дослідження художньої образності у творчості письменника, що є завданням даного підрозділу.

На межі XIX–XX століть у художній літературі відбувалися кардинальні зміни, які охопили різні рівні літературного процесу і вплинули на індивідуальні стилі письменників. Відповідно це вплинуло на структуру та функціонування художніх образів. Як відзначав О.М. Зверев у статті «XX століття як літературна епоха», справа була не тільки в дифузії та появі нових жанрів, а в тій «спільності принципів і змін, яка при всіх численних світоглядних, естетичних та індивідуальних розбіжностях – додає єдності XX століттю як окремої літературної епохи» [84, с. 25].

Вивчення типології та поетики художніх образів у прозі І.О. Буніна передбачає враховування змін літературної парадигми та динаміки літературних напрямів і течій. Хосе Ортега-і-Гассет визначив сутність зламу XX століття «в переході від реального до ірреального», тобто в послабленні міметичних тенденцій (реалізму й натуралізму) та пошуку нових виразних засобів для відображення надзвичайно складного і динамічного світу. «Художній твір є таким лише у тому сенсі, в якому він не реальний» [166, с. 224]. Хосе Ортега-і-Гассет сформулював нові риси мистецтва XX століття – перш за все зміна співвідношення естетичного і етичного, коли мистецтво, протестуючи проти ідеологізації, повертається до своєї сутності саме як мистецтва. На думку вченого, у той час прийшло усвідомлення, що правом на остаточну істину в епоху XX століття не володіє ніхто, тому письменники і представники інших видів мистецтва йшли від позиції прямого повчання і моралізаторства в бік естетичного освоєння життя, що вплинуло на відточування їхньої художньої майстерності.

Філософ Г.П. Федотов у статтях про мистецтво XX століття «Carmen saeculare» (1928), «Боротьба за мистецтво» (1935), «Християнська трагедія» (1950) та ін. писав про те, що в літературі XX століття спостерігається втрата цілісності зображення: «Дійсність тепер постає уривчастою, завжди

частковою, <...> починаються перші несвідомі “одивнення” світу. Так виникає імпресіонізм. Він відкрив за розумною поверхнею душі безмежний і темний світ підсвідомого, цілісність душевно-духовного світу була втрачена назавжди» [222, с. 217–218].

Продовжуючи цю думку, можна сказати, що і художні образи також втрачають свою цілісність і завершеність в епоху XX століття. Вони все більше відходять від прямого, безпосереднього зображення дійсності в бік образотворчості та виразності. План вираження переважає над планом відображення, як відзначав О.М. Зверев [84, с. 26].

Крім того, художні образи в літературі XX століття тяжіють до різних трансформацій, багат шаровості, пластичності та гнучкості. Вони постають не тільки в чітко окреслених формах, але нерідко в пунктирному зображенні, фрагментарних побудовах – не стільки відображаючи світ, скільки навіюючи ті чи інші емоції, настрої, асоціації реципієнту. Зміна меж художнього образу, його структури і надзвичайна рухливість були обумовлені процесом переходу від реалізму до модернізму.

Більшість сучасних дослідників відзначає, що у творчості І.О. Буніна органічно поєдналися реалістичні традиції класичної російської літератури з модерністськими тенденціями. На думку О.М. Архангельського, призначення письменника полягало «не в зруйнуванні традиції або її розвитку: він був покликаний її завершити» [12, с. 10]. До цього можна лише додати, що «завершення» не означало зупинення реалізму у творчості письменника. І.О. Бунін рухався від реалізму до пошуку нових, модерних прийомів зображення. У його творчості яскраво проявились і імпресіонізм, і екзистенціалізм. Разом з тим нові тенденції дозволили І.О. Буніну збагатити реалізм, продемонструвати взаємодію реалізму і модернізму, що відбилося й на семантико-функціональних особливостях бунінських образів.

Ю.В. Мальцев з початку 1990-х років доводив наявність модерністських тенденцій у творах І.О. Буніна і відзначав їх спорідненість з

досягненнями європейської прози. У дисертаційному дослідженні й численних публікаціях І.Б. Ничипорова також відзначається близькість творчості І.О. Буніна до модернізму не тільки в загальній стилістиці творчості письменника, а й на окремих рівнях тексту, зокрема, в поетиці художнього образу: «Відчуття таємниці, раціональної незбагненності буття, властиве всій поетичній культурі межі століть, наближує Буніна до модернізму і справляє визначальний вплив на пластику художнього образу» [160, с. 55]. Імпресіоністичні принципи створення подібної системи в прозових творах І.О. Буніна вимагають окремого розгляду, оскільки в різні періоди творчості вони проявлялися по-різному.

Художній світ літературного твору містить поняття візуальності – чуттєвого (зорового, звукового, запахового, смакового, тактильного) віддзеркалення авторських вражень, розрахованих на чуттєве читацьке сприйняття. Візуальні образи зовнішнього простору (пейзажі, інтер'єри, сюжетні сцени та ін.) письменники ХХ століття створювали, звертаючись до живописних прийомів: багат шаровість фарб, гра світла і тіні, зміна ракурсів бачення, виділення художньої деталі, плавність переходів від одного образу до іншого тощо. Поєднання реалістичного й імпресіоністичного письма у творчості І.О. Буніна дозволяє говорити про синтез у його художніх образах суб'єктивного бачення з реалістичною типизацією.

Особливе значення в літературних творах кінця ХІХ – початку ХХ століть набули образи простору, які допомагали відтворити динамічну і цілісну картину світу. Тому дослідження конкретного художнього образу передбачає визначення його місця в системі просторових і часових орієнтирів художнього світу, створеного письменником. Просторові образи у творах І.О. Буніна нерідко набувають символічного й концептуального значення: вони стають образами-символами, хронотопічно й феноменологічно окресленими. Створення узагальненого простору, просякненого духовністю, рухом, природними стихіями, світлом і почуттями,

переважає над конкретно-історичним зображенням у творчості І.О. Буніна. Процес суб'єктивізації реальної дійсності є особливістю бунінських образів, що вимагає спеціального розгляду.

Реалістичні традиції характеризуються увагою до деталізації життєвих реалій. У творчості І.О. Буніна художня деталь набуває особливого жанрового та композиційного значення. Взаємодія імпресіоністичних і реалістичних принципів зображення часто породжує контрастність, оксюморонність зображення, оскільки вступають у взаємодію чуттєве суб'єктивне сприйняття і реалістичне його оцінювання. О.В. Сливицька [197, с. 198] вважає, що світ І.О. Буніна слід розглядати тільки в синтезі його протиріч, оскільки «оксюморонність» є послідовним і панівним структурним принципом бунінської концепції буття. Т.М. Двинятіна звернула увагу на складну взаємодію образних антиномій у творах І.О. Буніна, коли «немає руху від одного полюса до іншого: є одночасна присутність у світі полярних образів, коли крізь одне завжди буде просвічувати інше, одне завжди буде нагадувати про інше» [67, с. 9]. З цим спостереженням цілком можна погодитись, оскільки в прозі І.О. Буніна співіснують контрастні образи і почуття, створюючи психологічно достовірну, емоційно насичену, багатозначну художню картину світу.

Лірична стихія в прозі І.О. Буніна є однією із особливостей творчості письменника, яку відзначають бунінознавці. Дослідники вказують на особливості прозових творів письменника, які зближують їх з ліричними формами: відмова від лінійної композиції, символічність сцен і деталей, асоціативний принцип композиції, багатий підтекст, різноманітність ритмічного малюнка, пейзаж, який з'єднує «живописно точне пластичне зображення з синтетичною багатозначністю» (І. С. Альберт) [5], динамічна взаємодія різнорідних елементів всередині жанру, асоціативний фон, тобто коло мотивів, образів, ідей, що містять ключ до інтерпретації твору, жанровий контекст, різноманітність хронотопів та їх умовність, а також

«складні зв'язки між предметно-подієвими й асоціативно-ритмічними планами» (М.С. Штерн) [236].

Ліризм прози І.О. Буніна проявляється насамперед у взаємозв'язку зображення зовнішнього (природного) і внутрішнього (психологічного) світів. Письменник часто використовує динамічні образи (степу, поля, вітру, лісу, моря, саду, дощу та ін.), що розкривають психологічний стан людини і одночасно підкреслюють її динаміку, ритми природних сил. Прозові твори І.О. Буніна вирізняє комплекс тем, що повторюються в циклах оповідань і повістей: людські почуття, душа природи, сприйняття творів мистецтва, стародавніх артефактів. Система наскрізних тем знаходить вираження в мотивах повнокровності духовного життя, багатства емоційної пам'яті тощо.

Для імпресіоністичного образу характерна відсутність чітких предметних контурів, його злиття з навколишнім світом, що підтверджує цілісність світосприйняття автора. Імпресіоністичний образ на відміну від реалістичних позбавлений конкретики і деталізації, оскільки створюється окремими штрихами зорових і звукових асоціацій, інтертекстуальних паралелей.

Письменників-імпресіоністів приваблюють динамічні образи, які поєднують зовнішній і внутрішній простір. У центрі оповідання знаходяться образи переважно внутрішнього простору, що посилює психологізм твору. Розвиток імпресіоністичних сюжетних ліній обумовлено внутрішніми імпульсами, а не причинно-наслідковими зв'язками. Д.С. Наливайко назвав це вільним моделюванням життя і відмовою від «детермінованих, сконструйованих художніх структур» [155]. Об'єднуючою силою в імпресіоністичному тексті, на думку В.П. Агеєвої, стає «настрій, наскрізні мальовничі деталі, лейтмотиви, нюанси, відтінки, асоціативність» [1, с. 34].

О.М. Зверев писав: «Новизна, привнесена ХХ століттям, полягає у появі, точніше, значному поширенні особливого типу письменника, у якого філософські студії та художня творчість складають живу єдність, так що

філософія естетизується, а література просочується концептуальним мисленням ...» [84, с . 34]. На нашу думку, це стосується і змін семантики художнього образу, який може повертатися різними гранями та продукувати різні смисли, зокрема й філософські, буттєві, концептуальні, що можна простежити й у творчості І.О. Буніна пізнього періоду.

У прозі митця художні образи ввібрали в себе ознаки не тільки імпресіонізму, але й інших модерністських течій, зокрема, екзистенціалізму: увага до питань людського існування, відтворення внутрішніх відчуттів і станів персонажів й оповідача, прагнення максимально виразити почуття повноти буття й одночасно трагічності життя. Але на відміну від екзистенціалістів, конкретність, чуттєвість і біологізм бунінських образів, на думку Ю.В. Мальцева, «пронизані хвилями потужної поезії» [138, с. 11].

Систематизація образів і дослідження їхньої поетики пов'язані зі структурно-семіотичний підходом, а також з урахуванням феноменології, рецептивного, інтертекстуального й біографічного методів аналізу. Основоположними в нашій дисертації стали праці С.С. Аверинцева, Р. Барта, М.М. Бахтіна, Б.О. Кормана, Ю.М. Лотмана, Н.Т. Римаря, І.Б. Роднянської, Н.Д. Тамарченка та ін.

Феноменологічний аналіз дозволяє досліджувати прояви своєрідності творчої індивідуальності письменника, яке полягає в наближенні суб'єкта та об'єкта. У дослідженні суб'єктивної прози І.О. Буніна феноменологічний метод дозволяє проникнути в особливості авторського сприйняття і ставлення до життя, а також врахувати читацьку рецепцію.

Суб'єктивність зображення вимагає специфічних форм нарації. В. Шмід визначає тип наратора, який присутній у двох планах зображення (суб'єкт і об'єкт оповідання) як дієгетичний. Центром дієгетичної нарації є людське «я», крізь призму якого створюється художній світ. Наративними стратегіями є потік чуттєвого сприйняття, потік свідомості, потік внутрішніх відчуттів і переживань, пов'язаних між собою лише пам'яттю або емоціями

(О.М. Ніколенко, Ю.Б. Кузнецов, В.П. Агеєва). Для літератури реалізму й натуралізму характерне врівноважена, логічно послідовна оповідь, тоді як суб'єктивне зображення передбачає уривчастість, непослідовність, емоційну насиченість. У такій оповіді можуть траплятися паузи і пропуски, що пов'язано з навіюванням на читачів тих чи тих настроїв, почуттів і думок. Суб'єкт активізує різні стильові рухи, поєднуючи їх силою чуттєвого сприйняття.

При аналізі бунінської образності необхідно враховувати її втілення і функціонування на різних рівнях тексту (просторовому, часовому, мотивно-тематичному, наративному, стильовому, мовному та ін.), зв'язок з архетипами культури та національною міфологією, взаємодію літературних напрямів і течій, родів і жанрів, видів мистецтва, а також особливості світогляду письменника, його зв'язок з традиціями класичної літератури і новаторство.

Висновки до першого розділу

На підставі проведеного у першому розділі дослідження робимо такі висновки.

Художній образ – універсальна категорія мистецтва та літератури, особлива естетична форма пізнання світу й життя людини, яка відрізняється багатозначністю і багатогранністю за своєю структурою і функціональними можливостями. Поєднуючи в собі конкретне і загальне, індивідуальне і соціальне, національне, ментальне, художній образ є динамічною категорією, яка змінюється залежно від стану дійсності, характеру культури, літературного процесу, розвитку напрямів і течій, жанрово-родових особливостей та індивідуально-авторської свідомості.

З огляду на діалогічну природу літератури, в яку крім авторської свідомості включений читач, неможливо виділити тільки одну сторону поняття художнього образу, ігноруючи інші. На основі літературознавчих теорій у першому розділі уточнені конститутивні ознаки художнього образу: поєднання предметної конкретності та смислового узагальнення в структурі художнього образу; цілісність семантико-функціональної структури; здатність до моделювання художньої реальності; відображення об'єктивного і суб'єктивного; знаковість; різноманіття внутрішньотекстових і зовнішніх зв'язків; здатність до просторово-часового розширення, виходу за межі реальної дійсності; зв'язок структури та поетики художнього образу з тенденціями мистецтва та літературного процесу, напрямами, течіями, родами та жанрами тощо. Художній образ – найважливіша складова індивідуального стилю письменника, яка дозволяє простежити динаміку індивідуально-авторської свідомості і творчого методу, традиції і новаторство художника. У різних гранях художнього образу відображаються особливості епохи і культури, індивідуальної та суспільної свідомості.

Основи вивчення художнього світу й образів І.О. Буніна були закладені в фундаментальних працях Ю.В. Мальцева, О.В. Сливицької, Л.А. Колобаєвої, М.М. Кучеровського, О.М. Михайлова, Л.В. Крутікової, Л.О. Смирнової. Серед сучасних дослідників слід відзначити внесок Г.Ю. Карпенка, І.П. Карпова, І.Б. Ничипорова, Н.В. Пращерук, О.А. Бердникової, Р.С. Співак, К. Ошар, О.В. Капінос, Т.Г. Марулло, С. Крижітського, Дж. Вудворда, Дж. Коноллі та ін. Слід відзначити підвищену увагу дослідників творчості І.О. Буніна до питань світосприйняття письменника, а також форм художньої образотворчості, в якій виявляються реалістичні та модерністські тенденції світового мистецтва.

Незважаючи на численність праць про творчість І.О. Буніна, варто зауважити, що, по-перше, вивчення його прози емігрантського періоду було надовго затримано ідеологічними обмеженнями, а по-друге, системні дослідження художньої образності письменника 1921–1952 років не були здійснені ні у вітчизняному, ні в зарубіжному літературознавстві. Тому категорія «художній образ» в аспекті її типології, поетики, семантико-функціональних особливостей і взаємозв'язку з іншими категоріями тексту є досить продуктивною для дослідження індивідуального стилю І.О. Буніна і тенденцій літературного процесу.

При вивченні художніх образів у прозі І.О. Буніна емігрантського періоду необхідно враховувати: зміни літературної парадигми першої половини ХХ століття; зрушення жанрово-родової системи художньої літератури того часу; взаємодію літературних напрямів і течій; вплив різних видів мистецтва один на одне, в тому числі на образність; багатовимірність і багатоаспектність художніх образів, що функціонують на різних рівнях художнього тексту (сюжетно-композиційному, мотивно-тематичному, стильовому, мовному та ін.); зв'язки художніх образів один з одним, їхню взаємодію, трансформацію, динаміку; обумовленість художніх образів авторською позицією та світоглядом письменника, його ставленням до

життя, слова, мистецтва; співвідношення традиційного і новаторського в художніх образах та ін.

В основі типології художніх образів можуть бути різні критерії: за предметом зображення (предметні (предмети, речі, персонажі тощо) або непередметні (абстрактні явища, образи-ідеї, образи-дії тощо), за об'єктно-суб'єктними відношеннями (образи-об'єкти, образи-суб'єкти, образи зовнішнього світу, образи внутрішнього світу, оніричні образи та ін.), за знаковістю (символічні, конкретні), за зв'язками з часом і простором (просторові (топоси), часові, образи-хронотопи), за відношенням до напрямів і течій (реалістичні, натуралістичні, імпресіоністичні тощо), за змістом (історичні, національні, автобіографічні, соціальні, онтологічні, філософські, концептуальні, психологічні тощо), за зв'язками з традиціями культури (традиційні, вічні, архетипові, міфологічні тощо), за здатністю до змін і трансформацій (статичні, динамічні, гнучкі тощо), за функціональністю і пафосом (типові, алегоричні, сатиричні, трагічні, феноменологічні та ін.), за виразністю в тексті (експліцитні, імпліцитні тощо) та інші. Ті самі художні образи можна розглядати у контексті різних критеріїв, що дає змогу визначити їхню багатовимірність, співвіднести з літературним процесом і творчістю письменника. Утім, які б критерії не обиралися для визначення різновидів художніх образів, завжди необхідно враховувати взаємозв'язок типології і поетики художнього образу, його змісту і форми, динаміки і співвідношення з іншими категоріями тексту, літератури, культури.

Ідейні та естетичні пошуки І.О. Буніна періоду еміграції знайшли вираження в різнопланових художніх образах, які вимагають системного розгляду в контексті літературного процесу й еволюції письменника.

РОЗДІЛ 2

ПОЕТИКА ІМПРЕСІОНІЗМУ В ПРОЗІ І.О. БУНІНА

2.1 Специфика імпресіоністичного образу

Імпресіонізм як модерністська течія в літературі та мистецтві спочатку сформувалася в живописі кінця XIX – початку XX століть, оскільки образотворче мистецтво дає широкі можливості для передачі зорових і емоційних вражень. На полотнах французьких художників (Е. Мане, О. Ренуар, К. Моне, Е. Дега, К. Піссарро та ін.) домінували колористичні враження від сприйняття реальності у фарбах, лініях, формах. У роботах мистецтвознавців К. Моклера, В. Вайсбаха, О. Вальцеля, Р. Коллінгвуда визначені характерні особливості імпресіоністичного стилю: зображення чуттєвих відчуттів; акцент на психологічних переживаннях конкретного моменту життя; передача змінних ефектів освітлення та руху та ін. Головним об'єктом зображення художників-імпресіоністів стали суб'єктивні швидкоплинні враження. Вони по-новому відтворили красу натурального, природного світу, наповнивши його світлом, повітрям, грою кольірних відтінків. Дослідник А.Д. Чегодаєв так визначив особливості образотворчої техніки, властивої імпресіоністам: «увага до суб'єктивних відчуттів, передача змін природи під дією світла і повітря, естетичні експерименти з кольором і мазками пензля» [229, с. 57].

Розуміння колірної гами як набору відтінків, здатних при певних параметрах зливатися у зоровому сприйнятті, породило техніку пастозності – окремих кольірних мазків, що створюють цілісну палітру фарб. Кольори використовувалися в чистому вигляді, щоб ефект численних відтінків створювався безпосередньо на готовому творі та в очах глядачів. На імпресіоністичних полотнах відсутні чіткі контури і межі, їх замінюють світлотіні й поєднання по-різному покладених мазків. Цим художники

підкреслювали значення світла, його вплив на колір та обриси предметів, а як результат – на загальне естетичне враження.

Особливостями російського художнього імпресіонізму є його тісний зв'язок з літературними й ідейними пошуками початку XX століття. На думку В.Т. Захарової, стильові і світоглядні особливості творчості художників корелюють з письменницькими пошуками. Символічний підтекст дослідника виявляє на картинах О.М. Бенуа, К.А. Сомова, М.В. Добужинського, так само як і «трагічне світовідчуття дискретності часу цілої епохи» [82, с. 96]. Близькість до принципів імпресіонізму в засобах зображення таємниць буття, драматизму людських можливостей у пізнанні життя і смерті, складного взаємозв'язку історії та сучасності простежується і в творчості І.О. Буніна.

Мінливість вражень на полотнах художників-імпресіоністів визначається мінливістю природи, її залежністю від освітлення, коливань повітря, руху фігур. У літературі цей імпресіоністичний принцип набув вираження не тільки як візуалізація світлотіні в описах природи й окремих предметів, а як специфічна форма психологізму, коли авторські враження і відчуття входять до художнього образу у вигляді багатозначних деталей.

Учені (Д.С. Наливайко [155], О.М. Ніколенко [159], Л.Г. Андрєєв [6], Ю.Б. Кузнецов [117], В.П. Агєєва [1]) відзначають активну взаємодію образотворчого імпресіонізму з літературними напрямками і течіями XX–XX століть. Так, Д.С. Наливайко виділяє синтетичні художні системи у творчості П. Верлена, А. Рембо, М. Пруста та ін. У книзі «Імпресіонізм у творчості Бориса Пастернака» (2014) О.М. Ніколенко підкреслює рухливість меж течії: «Імпресіонізм – це відкрита і динамічна система, яка існує у взаємодії з елементами інших художніх систем» [159, с. 26]. На думку дослідниці, ознаки імпресіоністичного стилю виявляються на всіх текстових рівнях художньої структури твору, відображаючи тим самим складні процеси інтеграції імпресіонізму з тенденціями літератури і культури.

Специфіка імпресіонізму в художній літературі полягає в тому, що літературний імпресіонізм (на відміну від живопису або музики) не проявляється в чистому вигляді, він взаємодіє з елементами інших напрямів (наприклад, романтизму, реалізму, натуралізму) або течій (символізму, експресіонізму, екзистенціалізму та ін.). Суб'єкт імпресіоністичного зображення чуттєво сприймає всі прояви життя і органічно входить до неї як невід'ємна частина. У творах з імпресіоністичними тенденціями поширені образи природи та мотиви, пов'язані з мистецтвом, а також прийоми інтертекстуальності, оскільки імпресіонізму притаманне чуттєве осягнення дійсності, а не логічне її пояснення.

Суб'єктивне бачення як зміна вражень і відчуттів стає в літературному імпресіонізмі головним принципом відображення і осягнення дійсності. Львівська дослідниця І.Д. Газер так визначає особливості бунінського художнього світосприйняття: «Автор змальовує дійсність, наближену до миттєвих чуттєвих відчуттів, вражень героїв, реакцій на ці відчуття, які виникають в їхній свідомості» [49, с. 62]. Процес суб'єктивації істотно відрізняє імпресіоністичний образ від ряду інших і вимагає спеціального розгляду на матеріалі прози І.О. Буніна пізнього періоду творчості.

Живописний образ, створений особливою технікою художників-імпресіоністів, знайшов продовження в літературі. Структура імпресіоністичного образу змінює свої контури, складаючи єдине ціле з навколишнім світом. Характерна для реалізму соціальна, історична, культурна детермінованість змінюється цілісністю художнього світу письменника й окремого образного втілення. Увага до деталізації і конкретності замінюють пунктирність зображення, дрібні кольорові та звукові «мазки»-асоціації, інтертекстуальні прийоми.

Літературний імпресіонізм характеризується рядом тем і мотивів, в яких моменти життя не просто спостерігаються, а емоційно переживаються. Це природа, світ людських переживань, сприйняття мистецтва та ін.

Динаміка внутрішніх змін людини відображається змінами природних образів: неба, лісу, степу, саду, морської стихії, вітру, хуртовини та ін. На відміну від чисто символічних і романтичних образів, імпресіоністичні образи не мають додаткових метафоричних смислів, їхнє призначення – передати динамічні зміни природного світу та людської душі.

Для імпресіоністичної поетики особливе значення мають художні образи, в яких поєднуються природні явища і людські почуття – зоряне небо, схід і захід сонця, нічний туман, сутінки та ін. Ефект переходу зовнішнього у внутрішнє і навпаки художники-імпресіоністи зображували за допомогою гри світла і тіні. У літературній творчості простір між життям природи і людини також наповнений образами світла – як природними (зорі, місяць, сутінки та ін.), так і штучними (свічка, вогні, лампа, освітлені вікна, ілюмінатори та ін.). Для імпресіоністів особливий інтерес представляють образи, в яких світ зображується в єдності загального і конкретного, космічного та особистісного: пам'ять, час, свідомість, спогади та ін. Імпресіоністична поетика характеризується суб'єктивністю переживань, які знаходять утілення в мотивах пізнання власної душі, осмислення процесу «думання», осягнення світу за допомогою чуттєвого сприйняття, багатства вражень та ін.

Літературний імпресіонізм близький до живопису розумінням сюжету як руху образів, відтінків, середовища, наповнених особистими переживаннями і враженнями. Такий сюжет може мати суб'єктивний характер (М. Пруст «У пошуках втраченого часу») або драматичний (І.С. Шмельов «Літо Господнє»). У творчості І.О. Буніна спостерігаються обидві тенденції, які виявилися у створенні ліричного роману-спогадів «Життя Арсеньева» і коротких оповідань-етюдів, які завершили одну з останніх книг письменника.

Відмінною рисою імпресіоністичного зображення є ліричне «я» оповідача, крізь яке сприймається навколишній світ. Для імпресіоністичного

стилю характерними наративними прийомами є емоційно насичені потоки свідомості, внутрішніх відчуттів, переживань.

Структура бунінського імпресіоністичного образу мінлива, письменник знаходить нові засоби образотворчості, проте можна виділити деякі закономірності: зоровий ефект від предмета або картини посилюється кольором, запахом (стає дотиковим), а потім осягається ментально; споглядання дається з різних точок зору, з акцентом на суб'єктивному сприйнятті; позачасовість або поєднання різних часових пластів; пастозність як рельєфний шар фарб, що створюється широкими мазками; техніка барвистої плями – експресивність окремих слів, метафор, оксюморонів; акцент світла, повітря, їх потоків; відсутність чітких контурів створеного образу.

Для імпресіоністичного образу характерний незвичайний ракурс зображення, який змушує по-новому подивитися на подію, явище, людину, річ. Слід зазначити бажання укрупнити окрему деталь, розглянути (описати) її гранично уважно. На надмірність деталізації образів вказував свого часу В.В. Набоков. Відзначали цю особливість і бунінознавці Ю.В. Мальцев, О.В. Сливицька, С.В. Зеленцова. Шотландський дослідник П. Генрі в роботі «Імпресіонізм в російській прозі», відзначаючи особливості імпресіоністичного образу в літературі кінця XIX – початку XX століття, пише про акцентування авторської «уваги на будь-якій деталі, часто неважливій, яка описується у “неясних”, “неповних” обрисах» [260, р. 21].

Таким чином, поетика імпресіонізму виявляється в новому погляді на світ, який фіксує життя в усьому розмаїтті її проявів і змін. Основу імпресіоністичній поетики становить особистісне переживання певного моменту життя, події, стану. Настанова на відображення об'єктивного через суб'єктивне враження послабляє епічну основу й підсилює ліризм образів, що мають ознаки імпресіонізму. На відміну від реалістичного образу, де

центральним є загальне (типове), імпресіоністичний образ фіксує одиничне, те, що переживається суб'єктом як унікальний момент «тут і зараз».

Разом із тим імпресіоністичний образ може органічно поєднувати в собі різні сфери, наприклад, явища природи і внутрішній світ людини, предметний світ і психологічні стани особистості. Оскільки імпресіонізм висловлює чуттєве сприйняття світу, художній образ організований переважно як такий (візуальний, звуковий та ін.), що емоційно впливає на органи чуття читача / глядача. Імпресіоністичний образ відзначається колористичною виразністю, асоціативністю, багатозначністю, створеними за допомогою техніки пастозності, кольорових і світлових плям, фрагментарності, психологічної деталізації.

Навколо імпресіоністичних образів концентруються теми і мотиви, пов'язані зі сприйняттям життя природи і людини в межах неповторної миті, цінність якої прагнуть вловити і зафіксувати живописці й письменники. Художні образи природи (ліс, море, сад, алеї, вітер, небо та ін.), створені в імпресіоністичній манері, характеризуються динамізмом, мінливістю, увагою до асоціативних зв'язків між явищами. На виразно-образному рівні у створенні художнього образу беруть участь тропи (метафори, оксюмори, епітети та ін.) і фігури поетичного синтаксису (паралелізм, інверсія, гендіазис та ін.).

Використання поезики імпресіонізму в семантико-функціональній структурі художніх образів не виключає взаємодії елементів інших напрямів і течій, що підтверджує творчість І.О. Буніна емігрантського періоду, в якому органічно поєдналися класичні традиції та новаторські прийоми модернізму.

2.2 Чуттєва споглядальність у візуальних образах І.О. Буніна

Проза І.О. Буніна є цілісним явищем, в якому протягом кількох десятиліть (з початку 1890-х років до середини XX століття) відточувалася

майстерність у створенні художніх образів. Лірична стихія не тільки знаменувала початок творчих пошуків І.О. Буніна, а й продовжувала співіснувати поруч із прозою, збагачуючи її ритмічний лад і поглиблюючи авторську суб'єктивність. Прозові твори І.О. Буніна вирізняються поєднанням філософського погляду на світ і чуттєвої споглядальності. На цю особливість творчої манери письменника одним з перших звернув увагу Ф.А. Степун, критичні статті якого високо оцінив сам І.О. Бунін. Відзначивши споглядальність автора, його увагу до фарб, звуків, запахів і відчуттів відтвореного художнього світу, критик розмежував поняття «світогляд» і «споглядання світу». У творах І.О. Буніна, за спостереженням Ф.А. Степуна, «споглядання світу ніколи не применшує упередженості світогляду, його надзвичайно пильні очі безкомпромісно ворожі всім точкам зору» [207, с. 8]. Переживши політично і соціально важкі часи, письменник залишився вільним у своїх оцінках, симпатіях-антипатіях, що сприяло розвитку свободи художньої, яка проявилася в глибокій суб'єктивності, що тяжіє, з одного боку, до лірики, а з іншого – до європейського психологічного роману. Першим на це звернув увагу дослідник Ю.В. Мальцев, який зазначив, що «у кінці творчого шляху Бунін приходить до своєрідного синтезу аналітизму і лірики» [138, с. 65].

Категорію «художній світ» розроблено в працях В.М. Жирмунського, М.М. Бахтіна [18, 19], Д.С. Лихачова [130], Г.Д. Клочека [106], М.О. Зубрицької [87] та ін. На думку Г.Д. Клочека, термін «художній світ» найбільш точно передає сутність письменницького «енергетичного феномена», «енергетика якого породжується візуальною виразністю, смислогенеруючою настроєвістю, гуманістичною спрямованістю та іншими чинниками, серед яких завжди суцільність його цілісності, системна організованість» [106, с. 341]. Обґрунтувавши поняття «внутрішнього світу» художнього твору, Г.Д. Клочек виділив візуальну складову, аргументуючи її необхідність тим, що «одна із найсуттєвіших характеристик художнього

світу є ступінь та особливості візуалізації, його ейдетичність, яку розуміємо як тривкість та яскравість внутрішнього зорового бачення того, що зображено у творі» [106, с. 9].

Дослідниця феномену авторського світу і читацького сприйняття (*homo legens*) М.О. Зубрицька акцентує увагу на тому, що «літературно-теоретична проблема *homo legens* – це передусім проблема візії та візуалізації» [87, с. 15]. Візуальність стосується почуттєвої образності зображення, його чуттєвої багатовимірності, яка дозволяє не тільки бачити предмет в кольорі, а й чути, нюхати, відчувати смак або тактильність. На рубежі XIX–XX століть колористика художнього світу твору набула особливої актуальності під впливом імпресіонізму, а пізніше – експресіонізму.

Для художнього світу І.О. Буніна характерна особлива живописність образів, що охоплює всі рівні візуалізації. Уже перші читачі й критики звернули увагу на виразність бунінської поезії, на точну описовість і пильну відстороненість у ставленні до зображуваного світу, найчастіше – природи. Згодом І.О. Бунін надавав перевагу візуальними образами, які набували узагальненого концептуального значення.

Колористичні образи І.О. Буніна відрізняються багатством відтінків і кольорових нюансів. Автор визначав кольором не тільки окремі деталі пейзажу (небо, хмари, дорогу, озеро та ін.), а й різноманітні явища природи, створюючи у творах імпресіоністичні полотна, наповнені глибоко суб'єктивними враженнями. Уже в ранніх творах 1907–1912 років у пейзажних описах письменник прагнув передати гру кольорів і світлотіні, використовуючи колористичні епітети, порівняння, метафори: «предзимние синеватые сумерки», «оловом поблескивали дороги», «гряды облаков синели, холодели, дышали зимою» («Село»); «яркий блеск холодной лазури», «серебро утренняя» («Суходіл»); «огромные, но легкие и причудливые, лилово-дымчатые облака» («Веселый двір»); «зеркально-опаловые озера», «фиолетовые тоны переходят в сизый дымный воздух», «сизо-алый закат»

(«Тінь птаха»); «пышность и нежность червонной пыли и воздушно-фиолетовых вулканов» («Море богів»).

Для досягнення максимально чуттєвого образу, який би передавав природний колір, а також враження від нього, письменник додавав до описів зорові, тактильні, слухові, запахові та інші відчуття. Уже в ранніх оповіданнях письменника спостерегається підвищена суб'єктивність описів, присутність у них реакцій сприйняття героя або оповідача, що вказує на імпресіоністичність художніх образів І.О. Буніна.

Картини природи в оповіданнях І.О. Буніна нерідко супроводжуються природними і побутовими запахами, часто в несподіваних поєднаннях: «пахло мокрими гумнами и дымом» («Село»), «тепло, сухо пахло дубом» («Суходіл»); «запах метели, как запах разрезанного арбуза» («Сосни» («Сосны»)). Яскравим художнім образом став аромат з ранньої повісті І.О. Буніна «Антонівські яблука» («Антоновские яблоки», 1900), який повертає ліричного героя в дитинство – «тонкий аромат опавшей листвы и – запах антоновских яблок, запах меда и осенней свежести» [34, т. 2, с. 179]. Запах антонівських яблук як домінуючий аромат з'єднується з цілим букетом інших осінніх сільських запахів, щоб стати не тільки чуттєво-психологічним тлом твору, а зіграти ключову роль у розвитку ліричного сюжету, що корелює з технікою імпресіоністичного письма, зближуючи твір І.О. Буніна з суб'єктивною епопсею Марселя Пруста «У пошуках втраченого часу».

В оповіданні «Сосни» (1901) оповідач наприкінці розповіді відчуває єдність із зимовим лісом – снігом, запахами, зайцями, гулом сосен: «Тонко пахло свежим снегом и хвоей, славно было чувствовать себя близким этому снегу, лесу, зайцам...» [34, т. 2, с. 213]. Вирази «тонко пахло», «славно было чувствовать», «обещало» вказують на те, що пейзажні замальовки мають високий рівень особистісного сприйняття, яке фіксує найменші відтінки зовнішніх і внутрішніх змін. Відзначимо, що в оповіданні «Сосни», як і в ряді інших, центральний візуальний образ природи виноситься автором у назву,

акцентуючи концептуальність його внутрішнього значення. Образ зимового лісу сприймається як одухотворений простір, як учасник поминання померлого «лесного охотника-крестьянина» Митрофана і як таємнича субстанція вічного життя. Зображені сосни відзначені особистим сприйняттям: «кажется, что даже сосны стоят с другим выражением», «сосны, как хоругви, замерли», «гул сосен сдержанно и немолчно говорил».

В оповіданнях І.О. Буніна 1912–1916-х років образи-пейзажі зберігають імпресіоністичність у виборі кольорової гами, максимально точно передають відтінки і поєднання природної колористики. Найчастіше письменник звертається до метафоричних епітетів, що вказують на колір, тактильність або загальне враження від стану природи: «серебром сочащийся снег», «пьянящая влажность, сила ранней весны» («Гнат» («Игнат»)); «лунный свет прозрачайшим дымом» («Захар Воробйов» («Захар Воробьев»)); «луна, яркая и точно мокрая» («Останнє побачення» («Последнее свидание»)); «млеет яркая синева между облаками» («Сходи нові» («Всходы новые»)); «небо тускло серебрилось» («Чаша життя» («Чаша жизни»)); «оловянная от дождевой воды дорога», «теплый, тусклый день», «пахучая сырость поля» («Граматика любові» («Грамматика любви»)); «пальмы блестели жестью», «потекли золотые удавы от фонарей» («Пан із Сан-Франциско» («Господин из Сан-Франциско»)); «белизна, сливаясь с бледно-серым небом, погружает в оцепенение», «кудрявые сиреневые леса» («Остання весна» («Последняя весна»)).

У текстах, різних за тематикою, композицією, жанром, ритмом, присутні численні авторські асоціації з приводу того чи того пейзажного образу – неба, хмар, землі, дороги, лісу, дерев, моря та ін. Усі вони створюються настроєм спостерігача, під поглядом якого змінюється природа. Так, в оповіданні «Граматика любові» (1915) образ «оловянной от дождевой воды дороги» співзвучний враженню оповідача, що доторкнувся до почуттів

глибокої любові, але яка з роками перетворилася у викривлені, застигли форми.

В оповіданні «Веселий двір» («Веселый двор», 1912) старенька, вмираючи від голоду, відправляється у свою останню подорож до сина: «День был облачный, ветер дул мягкий, но сильный, – усыплял пчел, мешал им, путал их, сонно жужжащих, в ее кустистой заросли, обдавал порою запахом гретого меда...» [34, т. 3, с. 285]. Рухи в природі знаходять відгук у чуйній душі героїні. Вона відчуває густоту трави, ступаючи по ній, радіє огрядності жита, вівса, гречки, вдихає запах меду. Сповнене життєвих соків і запахів поле контрастує з образом голодної і хворої жінки, підсилює мотив нерозривності / протистояння життя і смерті, який стане провідним у наступних творах письменника. В оповіданнях «Остання осінь» («Последняя осень», 1916) і «Остання весна» (1916), написаних напередодні революції, стан природи і автора передається як «заціпеніння» – прощання з минулим, батьківщиною, її заповідними місцями.

У прозі емігрантського періоду І.О. Бунін активно використовує багатство колористичної палітри для створення візуальних образів. Для стилю письменника характерними стають поєднання контрастних кольорів, несподіваних порівнянь і асоціацій, також спостерігаються істотні зміни в образотворчій манері письменника. Для створення образів природного світу письменник використовує поєднання зорових і тактильних відчуттів: «влажно синеющее небо», «ниже аллеи лежало нечто кудрявого, благоуханного сливочного цвета» («Мітіна любов»); «купоросно ярка зелень сада» («Боже дерево»); «глянул далекий закат, оранжево догоравший в тучках», «хвоя палисадника сухо темнела» («Вихід» («Исход»)); «ночь над морским заливом черна и мягка, как сажа» («Темір-Аксак-Хан» («Темир-Аксак-Хан»)); «свежо – пахнет и зеленью уже поднявшихся ржей, и росистой травой в межах, и всем тем, полевым, ночным, среди чего я родился, вырос, чем так сладко живу...» («Опівнічна зірниця» («Полуночная зарница»));

«ночь в мелких скромных звездах давала темноту мягкую, прозрачную» («У нічному морі» («В ночном море»)); «зари – только клочья: только кое-где краснеет из-за вершин медленно угасающий рассвет» («Нетермінова весна» («Несрочная весна»)); «сквозь утренний морозный туман и утренние дымы города – розово-янтарное солнце» («Грибок» («Грибок»)); «морозный вечер с сиреневым инеем в садах», «морозный, первозданно-непорочный, чистый, мертвенно алевший и синевший к ночи вечер» («Генріх» («Генрих»)).

Колірна гамма пейзажних образів створюється письменником за допомогою півтонів, відтінків, колірних нюансів, асоціативно або метафорично пов'язаних із запахами, звуковими, смаковими або тактильними відчуттями. Новизна поєднання колірних відтінків з іншими чуттєвими образами нерідко породжує оксюморонні образи, руйнуючи уявлення про традиційні кольори неба, заходу, моря або лісу. Художники-імпресіоністи, прагнучи передати миттєве враження від реальності, помічали примхливість освітлення, поєднання незвичайних кольорів, гру ракурсів і сили освітлення, щоб перенести побачене на картини. Сучасний дослідник імпресіонізму як особливого художнього мислення М. Герман [55] справедливо назвав імпресіоністичний образ «синтетичним кольоровим образом миттєвості».

Створюючи синтетичні образи, І.О. Бунін використовував не тільки живописність імпресіонізму, а й звертався до психологічних прийомів зображення. Так, в повісті емігрантського періоду «Мітіна любов» (1924) художня образність підпорядкована зображенню хворобливого для героя почуття любові. Болісні спогади, очікування, передчуття обману, крах надій Міті зображені автором гранично глибоко. Образи природи у творі співіснують в одному ритмі, в одному смисловому полі з психологічними зигзагами настроїв і бажань героя, підпорядковані одному з чуттєвих переживань, а тому стають ще більш суб'єктивними. «Даже небо, кое-где подмазанное бледной синевой дождевых облаков...» [34, т. 5, с. 194], – так

сприймає Мітя крізь призму свого багаточасового внутрішнього простору спогадів і бажань звичну весняну природу. Образ Каті витісняє зі свідомості героя всі інші відчуття: «Еще пусто, серо было в поле, еще щеткой торчало жнивье, еще колчеваты и фиолетовы были высохшие полевые дороги...И все это была Катя» [34, т.5, с. 201]. Квітуча природа також зв'язується у сприйнятті героя з присутністю коханої дівчини, яка «всему придавала себя, свою красоту, расцветающую вместе с расцветом весны...» [34, т. 5, с. 202].

Для творів пізнього періоду творчості письменника характерний синтез чуттєвих образів, коли неможливо розмежувати зоровий, слуховий, тактильний шар. Такі образи створюються письменником за допомогою тропів метафоричного типу, зокрема, синестезії та гендіазіса. Синестезія об'єднує кілька почуттів в єдиний образ. Якщо в ранніх оповіданнях І.О. Буніна пейзажні образи доповнювали один одне та посилювали загальне враження різними чуттєвими сприйняттями, при цьому акцентуючи зоровий, тактильний або запаховий аспект (наприклад, образ антонівських яблук), то в пізній прозі за допомогою синестезії відчуття об'єднуються в єдиний образ, що включає не тільки чуттєві, але й ментальні – що належать до сфери свідомості – переживання. Наприклад: «<межа> вся зеленая, но еще по-весеннему мягкая, – чувствуется, как вдавливаются в нее копыто», «листва шумно шуршит под копытами, когда я въезжаю в лес, и нет ничего радостнее этого напоминания о прошлой осени в соединении с чувством весны» («Сусід» («Сосед»), 1924) [34, т. 5, с. 153]; «в прелестном соответствии с этим неподвижным теплом и тишиной протяжно и осторожно пели» («Наталі» («Натали»), 1941) [34, т. 7, с. 171]; «светит желтоватый вечерний свет, спокойный и будто тоже старинный, задумчивый» («Річковий трактир» («Речной трактир»), 1943) [34, т. 7, с. 178]; «чувствуя только удивительную несовместность между нами и окружавшим нас радостным, солнечным, сверкающим изморозью на траве утром» («Нетермінова весна», 1944) [34, т. 5, с. 121]; «дивным самоцветом глядела невысокая зеленая звезда, лучистая,

как та, прежняя, но немая, неподвижная» («Пізня година» («Поздний час»), 1938) [34, т. 7, с. 43].

Автор концентрує враження, що виникають у свідомості персонажа від сприйняття навколишнього світу, в яскравих образах-описах, малюнках («мазках»), що поєднують пейзаж або інтер'єр з емоціями, активно вживаючи при цьому маркери внутрішнього стану людини: «відчуваючи», «здавалося», «нагадуючи» та ін. На даному етапі творчості І.О. Буніна відокремити внутрішні переживання героя від зовнішнього світу практично неможливо, образи природи, що належали до зовнішнього простору, набули ознак внутрішнього простору, окресленого межами бачення і відчуження героя.

Якщо синестезійні образи поєднують у собі чуттєві та ментальні відчуття, то образ-гендіадіс є синтаксичною трансформацією, за визначенням Б.М. Гаспарова [129, с. 75], коли одне подання мислиться у вигляді двох субстанцій, що існують окремо. В основі гендіадісу також лежить поліфонізм чуттєвих відчуттів, передати які художник прагне різними шляхами: синтезуючи або розкладаючи на додаткові образи. В образі руху пароплава в оповіданні І.О. Буніна «Візитні картки» («Визитные карточки», 1940) виділяються запахи осені та річки – «стеклянным холстом катилась шумящая вода, дыша этим сильным воздухом осени и Волги» «стеклянным холстом катилась шумящая вода, дыша этим сильным воздухом осени и Волги» [34, т. 7, с. 73], підкреслюючи особливу роль любовного епізоду, що стався на пароплаві в оточенні водного простору річки. Весняний вечір в оповіданні «Галя Ганська» («Галя Ганская», 1940) сприймається оповідачем на звуковому рівні з розподілом на шпаків і на їхній спів: «весной, в солнечные дни, он почему-то всегда бывал унизан по карнизам скворцами и их щебетом...» [34, т. 7, с. 123].

У прозі І.О. Буніна емігрантського періоду простежуються й інші зміни у структурі художнього образу. У першу чергу це посилення авторського суб'єктивізму, що досягається поєднанням в імпресіоністичних образах

вражень від реального світу й емоцій як реакції на ці враження. Особистісні враження, індивідуальні переживання завжди відрізняли поезію і прозу письменника. На ліричність прози письменника вказували в різний час О.М. Михайлов, Ю.В. Мальцев, О.В. Сливицька, А.А. Волков, Р.С. Співак, Н.В. Пращерук, М.С. Штерн.

Для прози письменника характерний ліризм оповіді, прагнення висловити думки, відчуття та переживання за допомогою чуттєвих образів. Образи природи у творах І.О. Буніна раннього і пізнього періодів творчості містять особистісні враження спостерігача: «влажное небо», «сочащийся снег», «мягкая темнота», «мертвенный вечер», «сонные огни» та ін. У прозових творах емігрантського періоду на образи природи й міста суттєво впливають мотиви спогадів про минуле, туга за втраченим. У імпресіоністичні фарби пейзажів, які, як і раніше, мають багато відтінків, додається прагнення не тільки вловити кольори природи, але гранично точно їх згадати. Показовим у цьому сенсі є оповідання «Пізняя година» із циклу «Темні алеї», в якому ліричний герой вирушає в уявну подорож у минуле і водночас уявне сьогодення, згадуючи кохану дівчину й моделюючи зміни, які відбуваються в чужій для нього Росії. Такими ж багатозначними є образи нічної річки та нічного неба, подані в просторово-часовому протиставленні людині, яка відчуває не тільки причетність до єдиної світобудови, скільки свою відірваність від неї.

За спостереженням О.В. Сливицької, художній світ письменника побудований на контрасті змінного та нерухомого: «Картина вируючої поверхні внутрішньо нерухомого світу, що керується своїми незмінними законами» [198, с. 90]. Контраст протилежних почуттів і вражень від споглядання природи виявляється в образній системі творів І.О. Буніна. У ліриці та прозі письменника зустрічаються оксюмори, контрастні епітети, які співіснують в одному образі: «старческо-детская радость», «весело и сумрачно разыгравшийся», «печально-веселые песни», «дико-радостно билось

сердце», «насмешливо-грустно кукует», «ловко и бешено перебивая друг друга», «жалобно-радостный визг», «таинственно-светлые дебри», «страдальчески-счастливое упоение», «грустно-празднично», «знойно-холодный ветер», «счастье вины», «несчастен счастьем», «ужас восторга», «радостный гнев», «восторженно рыдала» та ін. У пізній прозі І.О. Буніна оксюморонні образи втілюють внутрішні суперечності, пов'язані з «космічним» світоглядом письменника, зокрема, з розумінням сили людської свідомості, здатної проникнути в таємниці Всесвіту, і крихкості, недовговічності його земного життя. У наступних розділах роботи ми розглянемо проблему життя і смерті на прикладі образів «божого дерева» і «темних алей».

Образи природного світу зображуються письменником як динамічні, що змінюють свої обриси, кольорове забарвлення, ментальне наповнення. Образи поля, неба, моря, лісу, ріллі, яру, саду, річки, ставка, берегів та ін. поєднують імпресіоністичну живописність із рухом суб'єктивного сприйняття. Порівняємо два описи, в яких передано спостереження героїв, зроблені з рухомого транспорту (віз, тарантас). Перший – це спостереження гімназистки Клаші з однойменного оповідання, де динамічний образ дороги створюється за допомогою мінливих планів зображення, коли загальний вигляд зелених полів змінюється зображенням крупного плану крапель води. Імпресіоністичні мазки фарби зелені та білих (перлинних) крапель на них доповнені відчуттями дівчинки: «вздохнула сладкой полевой сыростью», «влажный сумрак», «холодная на вид».

Івлєв – герой оповідання «Грамматика любви» – спостерігає ширшу панораму: поля, яри, гребля. Однак завершується пейзаж знаковим образом квітучого куща – образом божого дерева (тамариску), який пізніше дав назву оповіданню і збірці «Боже дерево», що свідчить про динаміку семантики образу рослини, котра промайнула перед очима героя.

У творах І.О. Буніна емігрантського періоду суб'єктивність оповіді стане одним з основних принципів феноменологічного методу письменника. Результатом розширення авторської присутності, на думку дослідників, став образ пам'яті, який вплинув на жанри, сюжети, композиції творів пізнього періоду творчості письменника. І.О. Бунін використовує техніку не хронологічної послідовності, а асоціативного руху від одного способу пам'яті до іншого. Уперше такий прийом виявився в повісті «Суходіл», де події минулого зображені як феномен пам'яті, тобто «власність суб'єкта, хоча і не знаходить ще того яскраво вираженого суб'єктивно-інтенційного характеру, як у пізньому феноменологічному романі І.О. Буніна «Життя Арсеньєва».

Багатство емоційних проявів у пейзажах І.О. Буніна не є самоціллю письменника. Різноманіття природи для нього – це прояв таємниці життя і смерті, досягнути які можна при спогляданні природних ритмів. Переживання природних змін дає письменникові якщо не повне розуміння, то наближення до таємниці буття людини. Прикладами злиття природного і «власного» життя є цілий пласт бунінських творів, у яких ослаблена або зовсім відсутня зовнішня сюжетна дія.

У використанні чуттєвої споглядальності для створення візуальних образів помітна особлива увага письменника до освітлення картин природи. Образ світла є ключовим для імпресіонізму. Саме освітлення, світлові відблиски, тіні надають динаміку зображенню, передають зміну вражень. Для І.О. Буніна гра світла і темряви – одна з улюблених тем і повторюваний мотив творчості, оскільки вночі, у темряві загострюються спогади, посилюються передчуття, людину турбують болісні питання. Світло природне або штучне нерідко в прямому і переносному сенсі «висвітлює» думки і почуття людини. Образ зорі (вечірньої і ранкової) – один з найпоширеніших у прозі І.О. Буніна, починаючи з його першого прозового оповідання «Танька» («Танька», 1892), в якому пісню про вечірню зорю співає мати своїй дитині.

Освітленість художнього образу або картини загалом робить їх надзвичайно рухливими, мінливими у своїх проявах. За допомогою світлових образів письменник акцентує значущість того чи того враження або події для героїв, їхній душевний стан, роздуми, почуття. Нерідко світло від зорі, місяця, зірок створює враження тривоги і невизначеності в нічних пейзажах, зображених в оповіданнях «На хуторі» («На хуторе»), «Ніч» («Ночь»), «У нічному морі» («В ночном море»), «Зоря всю ніч» («Заря всю ночь»), «Квітень» («Апрель»), «Смарагд» («Смарагд») і багатьох ін. Світлові плями, відблиски від місяця, зірок створюють ефект розмитості картини, контурів предметів, дерев, гір, будівель та ін. Наприклад, в оповіданні «У нічному морі» (1923) стан душевного спокою порушується драматичною зустріччю двох людей, які колись кохали одну жінку. Обриси образів зовнішнього світу стають нечіткими, вогні – блідими, відповідно, почуття персонажів – тривожними і не зрозумілими для них самих. В оповіданні «Квітень» (1938) неяскраве місячне світло створює настрій очікування, неясності бажань і нудьги: «Таинственно-тускло и как-то бесцельно светившая на речку и на ее долину луна; крыши изб направо тоже неярко были освещены ею, а гребни их серебрились, точно снегом, от звезд за ними» [34, т. 7, с. 300].

Таким чином, у візуальних образах прози І.О. Буніна емігрантського періоду проявляється активна взаємодія елементів модернізму, реалізму і натуралізму з домінуванням поетики імпресіонізму, яка надає бунінським образам відкритість, пластичність, динамізм і багатошаровість. Вони наповнюються не тільки конкретним предметним значенням, а й глибоким психологічним змістом, відображаючи особливості сприйняття світу в розмаїтості змін, багатство людських почуттів і відчуття причетності особистості до різних аспектів буття. Основою візуальних образів у прозі І.О. Буніна є чуттєва споглядальність, яка забезпечує взаємодію зовнішнього і внутрішнього планів, синтез об'єктивного і суб'єктивного, природного, особистого і суспільного.

2.3 Художній образ-подія: семантика і динаміка

Реалістична традиція психологізму в зображенні картин природи у творчості І.О. Буніна набула імпресіоністичного характеру, зближуючись із принципами психологічного імпресіонізму, особливості якого на матеріалі прози українських письменників XIX–XX століть розглядали Т.І. Гундорова, В.П. Агеєва [1], Ю.Б. Кузнецов [117] та ін. Українські вчені дослідили, що для художнього стилю Ю.М. Коцюбинського, Г.М. Косинки є характерними традиції європейського модернізму (М. Пруста, К. Гамсуна та ін.), зокрема у відтворенні психології вчинку засобами імпресіоністичної техніки. Додамо, що для творчої манери І.О. Буніна також притаманний імпресіоністичний стиль, який допомагає розкрити психологічний підтекст події. Розглядаючи еволюцію імпресіоністичних образів у пізній творчості письменника, ми зосередили увагу на образах світу природи, в які органічно включено особистісне сприйняття автора або героїв, що характеризує образну поетику письменника. У даному підрозділі розглянемо семантику і динаміку образу-події, який формує сюжет і композицію твору.

В оповіданні І.О. Буніна «Зоря всю ніч» (1926), одному з небагатьох, де розповідь ведеться від імені дівчини, знаходимо яскравий приклад злиття природного світла зі світлом внутрішнім, духовним. Очима героїні читач спостерігає за «потаємним» світанком, що відбувається в природі й у душі героїні. У міру того, як освітлюється горизонт, висвітлюється її душа, переповнюючись почуттям любові: «Я кого-то любила, и любовь моя была во всем: в холоде и в аромате утра, в свежести зеленого сада, в этой утренней звезде...» [34, т. 2, с. 263]. Освітлення картини природи та просвітлення душі відбуваються в одному ритмі, на початку опису помітна певна контрапунктність процесів зовнішніх і внутрішніх, проте ближче до фіналу природа і людина мовби зливаються і розчиняються у відчуттях холоду, аромату, свіжості, світла ранкової зірки.

Слід зазначити, що письменник зображає перехід емоційних вражень, навіяних красою світу, в естетичні та моральні, духовні. Читач «переживає різні душевні стани, почуття, якими його заражає мистецтво» [214, с. 785]. На картинах художників-імпресіоністів переважає життєствердний пейзаж, який передає глядачеві відчуття світла, яскравості, цінності моменту буття. Ці враження змінюють сприйняття, але сама подія комунікації залишається за межами живописного полотна, тоді як в літературі вона включена до структури художнього образу та сюжетну дію. В оповіданні «Зоря всю ніч» такою подією є «перехід ночі у світанок», що відбувається в зовнішньому, відкритому, просторі та – внутрішньому, закритому.

Екзистенційним сенсом у художньому світі І.О. Буніна наповнений образ світла, що висвітлює нічні пейзажі, пов'язані з мотивом смерті, фіналом життя. Висвітлення серед темряви окремих предметів або їхніх обрисів створює унікальну картину природи або внутрішнього простору будинку, церкви, склепу. Цей імпресіоністичний прийом виконує образотворчу функцію й одночасно – вказує на проблеми людського існування, історичної та особистісної пам'яті, віри в божественне безсмертя. Наприклад, в оповіданні І.О. Буніна «Нетермінова весна» (1923) читаємо: «Я спустился в непроглядную темноту склепа, озаряя красным огоньком воскового огарка громадные мраморные гробы...» [34, т. 5, с. 125]. В оповіданні «Ніч» (1925) зазначено: «Сияние туманно-золотистым столпом падает на зеркальную млечность моря» [34, т. 5, с. 299]. В оповіданні «До роду батьків своїх» («К роду отцов своих», 1927) письменник описує спорожнілий будинок: «зловеще краснели в его дальнем, крайнем окне огни трех свечей» [34, т. 5, с. 380]. В оповіданні «Руся» («Руся», 1940) І.О. Бунін писав: «Все так же неуклонно, загадочно, могильно смотрел на него из черной темноты сине-лиловый глазок над дверью...» [34, т. 7, с. 52].

У наведених уривках із різних оповідань І.О. Буніна 1930–1950-х рр. образ свічки, місяця або зірок освітлює частину пейзажу або інтер'єру. В

оповіданнях про любов («Кавказ», «Руся», «Смарагд») нічне світло супроводжує спогади про таємне, заборонене («темне») в силу різних обставин почуття героїв. Освітлений пейзаж є психологічним кодом, за яким розвиваються наступні події в стосунках між закоханими. Подія «освітлення» часто має самостійне значення в розвитку сюжету. Найбільш значущим у цьому плані є оповідання «Смарагд» (1940) зі збірки «Темні алеї», яке починається пейзажем нічного неба, освітленого світлом «золотих слез зvezdy».

В образі нічного неба присутні всі зазначені раніше риси імпресіоністичного образу: поєднання чистих кольорів в одному зоровому образі («синяя чернота»), суб'єктивність сприйняття (включене в загальний опис слово «приглядишся»), динамізм мінливих вражень («плавно уходит», «уносит в высоту», «выше и выше»). Подальша дія у творі розгортається навколо цього образу. Подієвий ряд у сюжеті твору практично відсутній, його замінює «лірична розпливчастість образного та композиційного малюнка» [49, с. 60]. Пози головних героїв, пейзаж практично не змінюються протягом усього твору. Головним джерелом динаміки є діалог, який визначає характери дійових осіб, внутрішній конфлікт і жанр невеликого оповідання, яке ще називають етюдом, психологічною новелою або ліричною мініатюрою.

Зміст твору визначає образ нічного неба, який по-різному сприймають персонажі – безіменні Він і Вона. Дівчина захоплено розглядає розквітчану красу небес, додаючи до кольорової гами новий колір – смарагдовий. Юнак іронічно це заперечує, на що Кіса ображається і йде. Засобами імпресіоністичній поетики автор зображує враження від величного образу ночі та короткого епізоду любовних стосунків, які залишаються фрагментом чужого життя, на коротку мить наближеного до читача. Автор також залишився непомітним, за висловом М.М. Бахтіна, він «пройшов дотично» до

власного тексту, лише вказавши на масштаб людського розуміння таємниці, «которой нет дна».

У діалозі героїв є кілька моментів, які викликають додаткові асоціації, що не дозволяють розглядати твір лише як імпресіоністичну замальовку. Смарагд неодноразово згадується в «Апокаліпсисі» Іоанна Богослова, коли зелений колір веселки навколо Божественного престолу порівнюється саме з цим камінням. Таким чином, дівчина згадує смарагд абсолютно справедливо, додаючи до чорного, білого і блакитного глибокий зелений колір, який символізує Божу присутність: «И когда вот так смотришь на все это, как же не верить, что есть рай, ангелы. Божий престол...» [34, т. 7, с. 68]. Інтуїтивний рух душі дівчини й іронія її супутника (зауважимо, що фразою героя «Дурна до святості» закінчується твір), набувають нового змісту і не сприймається тільки як реакція дорослого на дитячу дурість. Більше того, юнак, висміюючи порівняння дівчини неба зі смарагдом, промовляє слова, які видають у ньому письменника-початківця: «И золотые груши на вербе». Саме цим фольклорним образом М.В. Гоголь застерігав літераторів від химерної образності. Удвічі цікаво походження цієї гоголівської фрази. І.О. Виноградов у монографії «Гоголь – художник і мислитель: Християнські основи світогляду» (2000) пише: «За спогадами І.О. Буніна, його гувернер, якому одного разу довелося бачити Гоголя на літературній зустрічі, розповідав йому про фразу, почуту від письменника. Це був дуже закручений вислів про закони фантастичного в мистецтві: можна писати про яблуню з золотими яблуками, але не про груші на вербі. (Можливо, Гоголь вжив у розмові українське прислів'я: “На вербі груші, а на осиці кислиці не ростуть”）」 [43, с. 13]. Таким чином, гоголівський афоризм, тонко визначивши міру художньої вигадки в образі, зберігся в історії завдяки феноменальній пам'яті І.О. Буніна. І коли герой «Смарагду» цитує гоголівсько-бунінський вислів зі своїми власними скороченнями, автор розширює контекст миттєвого й незначного образу-події. Таким чином, в оповіданні «Смарагд»

імпресіоністичний образ нічного неба й ліричний сюжет-фрагмент мають інтертекстуальні зв'язки, з одного боку, – з міфологемою апокаліпсису, а з іншого – з гоголівською поетикою, що ускладнює структуру образу та його естетичну функцію. Подібні смислові нашарування, які синтезують різні зображально-виражальні техніки, є характерними для образності пізньої прози І.О. Буніна, особливо для оповідань з циклу «Темні алеї».

В оповіданні «Гойдалка» («Качели», 1945) простежуються паралелі з однойменною картиною О. Ренуара та віршем О.Е. Мандельштама «Імпресіонізм». Образ гойдалки (який має якості нестійкості, динамізму, близькості до повітря і вітру) – один з улюблених об'єктів зображення художниками-імпресіоністами. В оповіданні І.О. Буніна гойдалка є центральним хронотопічним образом, який організовує мистецький простір твору. Як і розглянуте вище, оповідання «Гойдалка» є ліричним безсюжетним етюдом, де тільки намічається любовний роман. Загальна концепція теми кохання в пізній творчості І.О. Буніна (цикл «Темні алеї») буде розглядатися окремо, лише зазначимо, що письменника цікавлять різні прояви любовних відносин: зародження почуття, бурхлива пристрасть, кохання-страждання, каяття, спогад тощо.

В оповіданні «Гойдалка» розвиток почуттів закоханих описано в ритмі, заданому рухом гойдалок, коли фігури людей, як і на картині О. Ренуара, вкриті світловими відблисками, а рух-політ вгору і вниз супроводжується кольоровими, запаховими, смаковими, звуковими образами. У програмному вірші О.Е. Мандельштама «Імпресіонізм» зафіксоване поетичне пояснення живописної техніки гранично суб'єктивного мистецтва, в якому сукупність мазків перетворюється на «красок звучные ступени» з переливами світла і тіней, крізь які вгадуються обриси предметів, людей, природи.

Поет О.Е. Мандельштам і прозаїк І.О. Бунін глибоко переживають створений образ. Привертають увагу контрастні по відношенню до поетичних динамічних образів (гойдалка, вітер, вуаль, бузок, джміль та ін.)

натуралістичні асоціації: «жарили пахучие битки с луком» (І.О. Бунін) і «готовят жирных голубей» (О.Е. Мандельштам). По суті, ці запахіві образи доповнюють імпресіоністичний пейзаж, в якому, крім прозорості, скороминущості, легкості, завжди присутня предметна або тілесна матеріальність. Г. Вельфлін розрізняв пластичне зображення, коли підкреслюються контури речей, і безконтурне, коли образ «розпливається в безмежному» [6, с. 18]. Для творчості І.О. Буніна характерною є імпресіоністична «розпливчастість» у поєднанні з пластичними, тілесними деталями. Водночас творчість письменника спрямована на досягнення глибин підсвідомості особистості, інстинктивності поведінки, екзистенції людини в найрізноманітніших проявах, що буде предметом дослідження в наступних розділах роботи.

Висновки до другого розділу

На підставі проведених у другому розділі досліджень ми дійшли таких висновків.

Імпресіонізм виник в останній третині XIX століття в живописі й активно розвивався на початку XX століття як самостійна течія в різних видах мистецтва. Однак у художній літературі імпресіонізм не був однорідним явищем, оскільки взаємодіяв із різними напрямками (романтизм, реалізм, натуралізм, модернізм) і течіями (символізм, неоромантизм, експресіонізм та ін.). На основі робіт дослідників, які вивчали поетику імпресіонізму в творчості різних письменників (В.П. Агеєва, Л.Г. Андрєєв, Д.С. Наливайко, О.М. Ніколенко, Т.О. Дегтярьова, Ю.Б. Кузнецов та ін.), можна уточнити поняття «літературний імпресіонізм». Воно вживається в різних значеннях: 1) стильова тенденція в національній літературі, яка може мати власну парадигму та стильові моделі (психологічний імпресіонізм, живописний імпресіонізм і ін.); 2) особливість світовідчуття, світосприйняття письменника, що впливає на його художню картину світу і творчий метод; 3) особливість індивідуального стилю письменника. Для поетики імпресіонізму в літературі характерні такі риси: підвищена увага до нюансів людських почуттів, відчуттів і переживань, акцент на враженнях від побаченого (пережитого, сприйнятого), пластичність і музичність, фрагментарна композиція, сугестивність зображення та ін. Імпресіонізм у художній літературі – це відкрита та динамічна система, елементи якої можуть вільно з'єднуватися і взаємодіяти з елементами інших художніх систем (романтизму, реалізму, натуралізму та ін.), що яскраво проявляється у творчості І.О. Буніна.

У творчості І.О. Буніна емігрантського періоду значно посилюється (у порівнянні з ранньою творчістю) вплив модернізму, зокрема імпресіонізму, що проявилось в активному використанні візуальних образів у прозі

письменника. Вони є багатшаровими, поєднуючи у своїй структурі плани споглядання (сприйняття) і вираження (почуттів, емоцій, станів та ін.). Посилена увага письменника до багатства кольорової гами, до зміни освітленості, тісному зв'язку художніх образів з навколишнім середовищем надає їм особливу живописність і динамізм, які дозволяють співвіднести їх з поетикою імпресіонізму. Візуальні образи (природи, побуту та ін.) у творах І.О. Буніна мають переважно синтетичний характер. У них поєднуються зорові й слухові аспекти, предметна конкретність й особистісне враження / сприйняття певного моменту.

У просторових і часових образах І.О. Буніна спостерігається перехід зовнішнього у внутрішнє (і навпаки), злиття природного, особистого та суспільного життя, з'єднання об'єктивного (реалістичного або натуралістичного) змісту з суб'єктивним його переосмисленням / співпереживанням. Використання пунктирних (неясних, розмитих, нечітких) образів дозволяє письменникові створити багатозначні художні образи за допомогою їх відкритої структури та активізації читацької рецепції. Нерідко художні образи в прозі І.О. Буніна емігрантського періоду виходять за рамки імпресіонізму й наповнюються символічним і широким філософським змістом (наприклад, образи села, алей, антонівських яблук та ін.).

У створенні образів-подій І.О. Бунін широко використовує можливості психологізму (паралелізм явищ природи і почуттів людини, психологічний підтекст, символіка та ін.). В образах-подіях простежується нерозривність переплетення природного життя і почуттів людини (автора або персонажа), яка його сприймає. Динаміку бунінським образам-подіям надає техніка «переходів» – від емоційного враження до естетичного і морального переживання. Образи-події в оповіданнях І.О. Буніна нерідко постають у двох планах: як подія внутрішня і подія зовнішня. Чуттєве споглядання та зовнішнє сприйняття можуть при цьому збагачуватися за рахунок екзистенціального сенсу.

У структурі образу-події І.О. Бунін поєднує скороминущість моменту і предметність, тілесність, об'єктивне і суб'єктивне, а також здатність образу-події ніби «повертатися» у сприйнятті реципієнта (персонажа, автора, оповідача) і внаслідок цього набувати різних смислів, інтерпретацій.

Образи-події можуть виконувати різні функції у творах І.О. Буніна пізнього періоду: характерологічні (брати участь в розкритті характерів персонажів), сюжетотворну (брати участь у розвитку сюжету), ліричну (створювати особливу ліричну атмосферу твору), символічну (ставати знаком ідеї, думки) та ін. Інтертекстуальний зв'язку розширює зміст образів-подій у творах І.О. Буніна, роблять їх більш багатозначними і багатошаровими.

РОЗДІЛ 3

ФЕНОМЕНОЛОГІЯ ОБРАЗІВ В ОПОВІДАННЯХ І.О. БУНІНА

3.1 Феноменологічний підхід до дослідження образності й авторської свідомості

Творчість І.О. Буніна періоду еміграції (1920–1953) відіграла значну роль у становленні та розвитку літератури російського зарубіжжя, яка, на думку В.В. Заманської, була своєрідним перехрестям російських і європейських літературних традицій, «єдиним контекстом континентальної європейської культури» [88, с. 22]. Як письменник, І.О. Бунін уважав своєю місією збереження класичних традицій у контексті культури Європи. Водночас, перебуваючи в загальноєвропейському контексті, він шукав нові засоби відображення кризовості та складності зовнішнього світу, а також внутрішніх екзистенційних проблем людини в ключові моменти історії.

Феноменологія враховує єдність і одночасно взаємну самотійність свідомості та предметного світу, природи, соціуму. Розроблені Е. Гуссерлем [66], Г.Г. Гадамером, Г. Башлярмом [21], Ж.П. Сартром, П. Рікером, М. Гайдеггером підходи до виявлення суті свідомості дозволяють розглядати літературний твір як опис інтенційного життя автора, персонажів і читача. У літературознавстві (О.Ф. Лосєв [132], У. Еко [239], Г.Н. Кастанеда [109], Д.І. Чижевський, М. Натанзон [279], Д.М. Соболев [204]) феноменологічний підхід реалізується як аналіз авторської свідомості не в площині події, а в реконструкціях екзистенціальних смислів і цінностей. На думку Д.М. Соболева, кращі біографічні дослідження кінця XIX – початку XX ст. прагнули до відтворення світовідчуття, систем цінностей і уявлень тих чи тих авторів, але феноменологічними дослідженнями їх назвати не можна, «оскільки їхня структура, вибудована “вздовж” історичного часу життя героїв, передбачала перевагу біографічного часу над феноменологічною

проблематикою смислів свідомості» [204, с. 237]. Особливість феноменологічного підходу в мистецтві, на відміну від інших, полягає у ставленні автора-творця до зображуваного матеріалу. З точки зору феноменології, автор-творець є унікальним у своїй індивідуальності, його «переживання» життя не чуттєве, а таке, що «думає», «усвідомлює». Людська свідомість є об'єктом пізнання і одночасно – його суб'єктом, а розподіл на пізнаване і пізнане в даному випадку не важливе.

З точки зору феноменології, порівняно новій для дослідження художньої літератури методології, єдність суб'єкта й об'єкта приймається за абсолютну величину як феномен та умова існування людського світу. Єдність індивідуальної свідомості із загальним буттям, повне розчинення мислячої матерії в реальній матерії дозволяє говорити про своєрідне бачення образу світу в його різноманітних втіленнях, найчастіше – у вигляді спроб автора осягнути процес роботи думки, проникнути в механізми чуттєвих відгуків на події, тобто ніби описати й осмислити сам процес пізнання у всій його складності, суперечливості та мінливості. Феноменологічний підхід передбачає, що реальне буття притаманне свідомості іманентно і знаходить свій особливий сенс завдяки нерозривній близькості та єдності з мислячою матерією – свідомістю. У романі І.О. Буніна «Життя Арсеньєва» така настанова сформульована у висловлюванні головного героя: «Нет никакой отдельной от нас природы. Каждое малейшее движение воздуха есть движение нашей собственной жизни» [34, т. 6, с. 214].

Філософи С.Л. Франк, Г.Г. Шпет, Л.І. Шестов свого часу обґрунтували неможливість пізнання реального світу за допомогою логічних умовиводів. Тільки мисляча свідомість, що «переживає себе й інших», на думку С.Л. Франка, здатна осягнути «справжню сутність» предмета, оскільки «реальність не може мислитися», вона може бути лише пережита. Учений дійшов висновку про те, що внутрішнє буття людини «найбільш точно може бути позначено як життя, що “само себе переживає”» [223, с. 11]. У

західному науковому світі праці російських філософів початку XX століття викликають великий інтерес, оскільки у них містяться предтечі багатьох західноєвропейських і американських шкіл. Так, німецький філософ П. Елен, аналізуючи зв'язок сучасної феноменології з працями російських релігійних філософів, звернув увагу на близькість філософії суб'єктивного пізнання до ідеї божественного одкровення. Учений називає знання реального світу «переживаннями зустрічей з іншими свідомостями та з вищою свідомістю – Богом» [240, с. 13].

Феноменологічний підхід передбачає виявлення і дослідження уявлень, в яких відбивається людське існування, адже, як вважає Н.В. Пращерук, «літературний твір існує в його зверненні до екзистенції людини, представленої у своїй невизначеності, завершеності, тілесності й історичності» [179, с. 236]. Феноменологічний підхід враховує перехід від аналізу значення та взаємодії художніх образів твору до розгляду екзистенційних смислів і цінностей, які визначають авторський задум. Г. Башляр не випадково називав художній образ «силою, яка інтегрує людські думки, спогади та мрії за допомогою уяви» [21, с. 28].

Говорячи про дослідження авторських інтенцій, слід звернутися до роботи М.М. Бахтіна «Автор і герой в естетичній діяльності», де визначається феноменологічна цінність події: «Подія буття є поняття феноменологічне, адже жива свідомість сприймає буття як подію, і як подія воно реально в ньому орієнтується і живе» [18, с. 173].

Індивідуальному стилю І.О. Буніна властива сюжетна наповненість «живою свідомістю» автора (оповідача, персонажа), коли незначний факт зовнішнього життя стає поштовхом до ланцюга суб'єктивних емоцій, асоціацій, роздумів і осмислень, які роблять художній текст багатовекторним, емоційною та ціннісно напруженим.

На думку дослідника І.М. Інішева, художній образ є феноменологічним об'єктом, оскільки він забезпечує перехід між сферами зовнішнього і

внутрішнього світу. Філософ виділяє наступні іпостасі образу: «образ як матеріальний об'єкт (*tabula*), образ як простір зображення (*pictura*) і образ як іконічний простір (*imago*)» [92, с. 201–202].

Феноменологічний підхід передбачає пошуки в художньому світі твору феноменів свідомості, які «себе-у-собі-самому-показує» (за визначенням М. Гайдеггера). Ф.А. Степун тонко підмітив свого часу феноменологічну відстороненість І.О. Буніна від реального світу, назвавши його художником, який «ніколи не говорить прямо про речі, але змушує речі говорити з нами» [207, с. 47]. Для того, щоб речі «заговорили» прихованими у них смислами, необхідно, щоб автор максимально наблизився до них, «прожив» і «пережив» їхнє життя, сприйняв їх новим поглядом, позбавленим стереотипів і штампів.

Феноменологічна редукція як ключове поняття у філософії Е. Гуссерля містить у собі ейдейтичну редукцію, коли відбувається «відключення свідомості від усього почерпнутого нею з природної й соціальної дійсності» [66, с. 48], і власне феноменологічну редукцію, коли «повинні бути укладені в дужки» всі судження та думки звичайної людини про свідомість, про духовні процеси як феномени людської культури. Саме так, згідно з Е. Гуссерлем, здійснюється рух до «чистого потоку свідомості як такої», тобто позбавленому гендерних, культурних, соціальних та інших істотних ознак.

Ю.В. Мальцев першим звернув увагу на особливості феноменології у творчості І.О. Буніна, які полягають, перш за все, у сприйнятті автором і персонажами предметного світу та світу переживань, утілених у слові. Літературознавець назвав «Життя Арсеньєва» першим російським феноменологічним романом, оскільки в ньому, на його думку, «життя поза апперцепцією та переживаннями не існує, об'єкт і суб'єкт тут нерозривно зливаються в єдиному контексті» [138, с. 305]. Учений зазначив, що головними в романі є тимчасово віддалені й подумки наближені події минулого і сьогодення.

Досліджуючи прозу І.О. Буніна, Н.В. Пращерук знайшла у словах письменника його «феноменологічне кредо»: «Світ – дзеркало, яке відображає те, що дивиться в нього». Спираючись на ці слова, письменник розробив ряд «феноменологічних настанов», зокрема, у темах пам'яті й часу [179, с. 16–19]. Т.М. Двинятіна активно використовує у своїх роботах поняття «феноменологія художніх образів» для позначення ситуацій, коли «є одночасна присутність у світі полярних образів, одне з яких завжди “просвічує” крізь інше» [67, с. 9].

Метою даного розділу є розгляд художньої образності прози І.О. Буніна пізнього періоду крізь призму феноменологічного підходу. У прозі І.О. Буніна перших років еміграції простежується тісний зв'язок із ранньою творчістю письменника на всіх рівнях поезики. Так, на межі ХІХ–ХХ століть він створив цикл ліричних мініатюр: «Перевал» («Перевал», 1898), «Пізно вночі» («Поздней ночью», 1899), «Епітафія» («Эпитафия», 1900), «Антонівські яблука» (1900), «Тиша» («Тишина», 1901) та ін. Ці твори вирізняє наявність образу ліричного героя, увага автора до власних порухів душі, прагнення пояснити свої переживання, зрозуміти взаємодії почуттів і думок.

Продовженням традицій ліричної прози можна вважати оповідання І.О. Буніна, написані у 1924 році: «Іменини» («Именины»), «Святитель» («Святитель»), «Скарабеї» («Скарабеи»), «Музика» («Музыка»), «Сліпий» («Слепой»), «Книга» («Книга») та ін. За спостереженням М.В. Кириченко, зміни в прозі письменника пов'язані з новим світовідчуттям автора. На думку І.Б. Ничипорова, проза І.О. Буніна 1920-х років, на відміну від творів більш раннього періоду, змінилася структурно: «Більш зримим стає оригінальний сплав образного та філософсько-рефлексивного шляхів досягнення буття» [160, с. 43]. За нашими спостереженнями, змінилася й феноменологія художніх образів – посилилася опора на ментальні образи як результат рефлексивних роздумів автора; проявилася архетипова основа, зокрема –

біблійна; остаточно сформувалася дихотомія контрастних образів і почуттів, які створюють психологічно достовірну, емоційно насичену художню картину світу.

Серед творів пізнього періоду І.О. Буніна відзначимо ряд творів, в яких головний герой опиняється в ситуації спостереження над власною свідомістю. Ці твори об'єднують феноменологічні теми: роздуми про людську свідомість; фіксація процесу мислення в даний момент; спогади про схожі моменти у минулому; співвідношення людського і божественного у свідомості; призначення і сутність творчого мислення та ін. Виділимо ряд творів, в яких виявляються названі теми: «Музика» (1924), «Книга» (1924), «Написи» («Надписи», 1924), «Скарабеї» (1924), «Іменини» (1924), «Ніч» (1925), «Пізня година» (1938), «Містраль» (1944) та ін. Тут домінуючі образи заявлені в назвах і протягом розгортання розповіді (рідко сюжетного) набувають якісно нового значення, іноді – протилежного, по відношенню до очікуваного. Відповідно до теорії рецептивної естетики, таким чином відбувається свідомо заміна читацьких очікувань, керована авторським задумом. Образи часу, простору, природи або мистецтва набувають тут феноменологічних смислів: музика – гра часових пластів; книга – правдивий слід про себе; написи і скарабеї – символи пам'яті; ніч – лабіринт людського мислення; містраль – поєдинок життя і смерті та ін.

Образ часу неодноразово опинявся в центрі досліджень бунінознавців, у тому числі феноменологічних. Розглянемо образні втілення часу в творах І.О. Буніна емігрантського періоду, коли потік зображених подій або авторських міркувань розшаровується, зміщується, рухається в різних напрямках під впливом пам'яті. При цьому автор неодноразово вказує, що повернення до минулого – це не просто спогади, це відчуття минулого як реального часу й реального простору.

3.2 Динаміка феноменологічних смислів у циклах «Навесні, в Юдеї» та «Мітіна любов»

Повісті та оповідання І.О. Буніна 1920–1930-х років спочатку були скомпоновані письменником у збірки: «Роза Єрихону» (1924), «Мітіна любов» (1925), «Сонячний удар» (1927), «Тінь птаха» (1931), «Боже дерево» (1931). Ця циклізація пізніше була порушена, оскільки автор неодноразово переробляв тексти, правив і змінював їх для включення у зібрання творів (1934–1936 рр. і 1940–1950 рр.). У 1953 році повісті й оповідання І.О. Буніна перших років еміграції вийшли в Нью-Йорку у «Видавництві імені Чехова» у збірках «Навесні, в Юдеї. Роза Єрихону», «Мітіна любов. Сонячний удар», «Петлясті вуха та інші оповідання». У такому ж варіанті твори були включені до видання 1954 року, що вийшло вже після смерті автора. Таким чином, з п'яти первинних циклів письменник зробив три, зберігши при цьому тільки одну назву – «Мітіна любов. Сонячний удар». Усі інші збірки об'єднали твори новими назвами: «Навесні, в Юдеї» (за назвою оповідання з циклу «Темні алеї») і «Петлясті вуха» (за назвою оповідання 1916 р.).

Актуальним є аналіз авторської логіки компонування оповідань, оскільки це дає змогу з'ясувати значущість окремих художніх образів, їхнього компонування в певну систему, а також загального концептуального сенсу нового об'єднання творів різних років написання від 1903 р. («Сни» («Сны»)) до 1952 р. («Бернар» («Бернар»)). У поверненні до давно написаних творів, їхнє сусідство з новими оповіданнями та ліричними етюдами проявляється особливий авторський задум, певне художнє завдання.

Слід зазначити, що в сучасних зібраннях творів І.О. Буніна [34; 35] не відображений розподіл оповідань на цикли (крім книги «Темні алеї»), і це позбавляє читача певних авторських акцентів. Більш того, в останньому повному зібранні творів (2006) І.О. Буніна є довільний розподіл оповідань на

цикли, які ніколи не були назвами збірок: «Води багато» («Воды многие», 1914–1926) і «Граматака любові» («Грамматика любви», 1914–1926).

Збірки оповідань 1950-х років містять твори, які вирізняються різноманітними жанровими формами, типами сюжетів і композиції, системою нарації. Однак загальна концепція збірок пов'язана з феноменологічними смислами, зумовленими зміщенням часових і просторових координат, проникненням у свідомість і підсвідомість зображуваного і того, хто зображає (суб'єкта). Слід зазначити, що твори доемігрантського періоду органічно ввійшли до нових концептуальних меж, позначених назвами «Роза Єрихону», «Мітіна любов», «Сонячний удар», «Петлясті вуха» та ін. Назва першої емігрантської книги («Роза Єрихону») для остаточної редакції 1953 року письменник посилив хронотопічним образом («Навесні, в Юдеї»), узятим з однойменного оповідання з циклу «Темні алеї». Твори з'єднані спогадами про подорож на Схід («Роза Єрихону», «Пророк Оссія» («Пророк Оссия»), «Готамі» («Готами»), «Третій клас» (Третий класс»), «Скарабеї», «Пан Порогів» («Господин Порогов»)) і картинами з минулого, пов'язаними із Росією («Косарі» (Косари)), «Жахливе оповідання» («Страшный рассказ»), «Зганьблений Спас» («Поруганный Спас»), «Пінгвини» («Пингвины»), «Ідол» («Идол»), «Марія» («Мария»), «Пожежа» («Пожар»), «На Базарній» («На Базарной»), «Журавлі» («Журавли»), «Сльози» («Слезы»), «Сестриця» («Сестрица») та ін.). При цьому з 22 творів тільки 7 збережені з першого варіанту циклу, інші написані пізніше 1924 року, тобто містилися в інших збірках. Значна частина оповідань («Легке дихання» («Легкое дыхание»), «Казимир Станіславович» («Казимир Станиславович»), «Сни Чанга» («Сны Чанга»), «Лірник Родіон» («Лирник Родион»), «Жертва» («Жертва») та ін.) є кращими творами письменника дореволюційного періоду (1912–1916-х років).

Авторський підбір творів до нових циклів є важливим для дослідження образності творчості І.О. Буніна з наступних причин. По-перше, викликає

інтерес вибір автором домінуючого оповідання та домінуючого художнього образу для назви циклу. По-друге, аналіз художньої системи кожної книги визначає закономірності створення художніх образів, їх типів і структури, що дозволяє виявити жанрово-стильову своєрідність прози І.О. Буніна періоду еміграції.

Авторська логіка розподілу оповідань не лежить на поверхні. Варто припустити, що авторський відбір творів до нових циклів ішов шляхом визначення домінуючої розповіді, яка надає імпульс розуміння іншим текстам. Письменник кардинально змінив назву однієї з перших збірок («Розу Єрихону» на «Навесні, в Юдеї»), а відповідно – домінуючий художній образ. Заміну назви і головного образу можна пояснити бажанням письменника уникнути прямолінійності в розкритті концептуальних і феноменологічних понять.

«Роза Єрихону» – коротке оповідання, яке стало вступом до однойменної збірки першої авторської циклізації. Образ-символ вічного життя виникає з послідовного розкриття таємниці незвичайної рослини, яка в першому ж реченні твору названо знаком «веры в жизнь вечную», «клубком сухих, колючих стеблей», «пустынной жесткой порослью», «диким волчцем». З назвою оповідання пов'язана фігура преподобного Сави, який жив пустельником. Саме він дав таку назву сухому, сірому, мертвому «клубку стебел». Таємниця дивної рослини розкривається просто: «сорванный и унесенный за тысячи верст от своей родины...будучи положен в воду начинает распускаться, давать мелкие листочки и розовый цвет» [34, т. 5, с. 7]. Психологічний паралелізм із життям оповідача (ліричного героя) розкриває суть образу. Життєдайною водою для нього є Любов і Пам'ять, в яку він «опускает корни и стебли прошлого». Художній образ Рози Єрихону – це складний згусток свідомості та чуттєвої пам'яті, наповнений культурними архетипами. Ціннісне значення образу розкривається через назву, біблійні асоціації, особистісні переживання наратора, його спогади і

філософські узагальнення. Розою Єрихону автор вважає творчість, під життєдайної силою якого розпускаються квіти думки, почуття, слова. Коротка лірична мініатюра є розгортанням образу, сенс якого полягає в естетичному перетворенні мертвого в живе, сірого – в яскраве, повне суб'єктивних переживань мистецтво.

У центрі твору знаходиться створений автором художній образ, що впливає на емоційну пам'ять і уяву читача, його думки і почуття. Г. Башляр пов'язує художні образи зі сприйняттям читача: «Справжні образи – це гравюри. Уява друкує їх у нашій пам'яті. Вони поглиблюють спогади про реально пережите і стають спогадами нашої уяви» [21, с. 45]. З феноменологічної точки зору, Роза Єрихону з однойменного оповідання І.О. Буніна є образом парадоксальним, оскільки квітка викликає спогади про ніжне, запашне, живе явище і традиційно символізує в літературі життя, любов і природу. Установка на сприйняття краси і життя руйнується вже в перших фразах розповіді: «В знак веры в жизнь вечную, в воскресение из мертвых, клали на Востоке в древности Розу Иерихона в гроба, в могилы. Странно, что назвали розой да еще Розой Иерихона этот клубок сухих, колючих стеблей, подобных нашему перекати-поле, эту пустынную жестокую поросль, встречающуюся только в каменистых песках ниже Мертвого моря, в безлюдных синайских предгорьях» [34, т. 5, с. 7]. Фольклорна традиція пов'язує перекотиполе (це інша назва Рози Єрихону) з людиною, яка не має постійного житла, і це значення відповідає подальшому розгортанню центрального переживання ліричного героя – туги за втраченим домом.

Образ Рози Єрихону, що втілює ідею пожвавлення померлого силою любові, був згодом переміщений автором із сильної позиції загальної назви до другої, додаткової підназви. Можемо припустити, що це було зроблено в силу прозорості образу, легкості його буквального розуміння, оскільки письменник у своїй творчості уникав прямих підказок читачеві, прагнучи до

багатозначності образів, що пробуджують думку, почуття та співпереживання.

Динаміку центрального художнього образу в творі зумовлює розвиток спочатку зорового (сірого в рожевий) сприйняття / враження, а потім – його морального й естетичного перетворення (мертвого – у живе, страждань – у віру і творчість). Автор цінує прихованість цієї зміни («перетворення»), доступної лише тим, хто вистраждав любов і віру. Авторська відстороненість від земного, зосередженість на вічному надають образу юдейського перекотиполя екзистенціального сенсу: людська душа, немов «висохла» під силою зовнішніх обставин, здатна знову розгорнутися та воскреснути. Після втрати батьківщини, яку письменник вважав повністю знищеною радянською владою, образ Єрихонської Рози відповідав авторським настроям і пошукам сенсу буття у складний період життя.

Цінність бунінських узагальнень полягає не в абстрактній символіці, а у поступовому розгортанні художніх образів у часі і просторі, в їхньому «повертанні» різними гранями (смыслами), які відображають душевні рухи та долі героїв.

Лірична проза характеризується наявністю контурного зображення (ледь помітні деталі, приховані частини сюжету, тіньові сторони композиції, семантичні лакуни та ін.). Ю.М. Тинянов називав це семантичною пунктирністю, вважаючи її головним імпульсом ліричної динаміки [216, с. 78–87]. Очевидно, завдяки пунктирності образ Рози Єрихону став ліричним вступом до циклу творів. Оповідання «Роза Єрихону» в силу відсутності зовнішньої сюжетності з повним правом можна вважати ліричною мініатюрою, де ліричний сюжет визначає рух центрального образу, наповненого феноменологічним змістом.

Своєрідним контрастом по відношенню до першого оповідання є заключний твір книги – «Під серпом і молотом» («Под серпом и молотом», 1930). Два твори зближує оповідач, якого в силу близькості до автора і

ліричної стихії творів можна вважати ліричним героєм. Цю думку висловлюють дослідники Н.П. Євстаф'єва [71], І.А. Єсаулов [72], Т.Я. Кам'янецька [97], О.В. Капінос [98], І.П. Карпов [101], І.Б. Ничипоров [160]. Враження від життя «царювання Леніна», зображені в «Записках невідомого» (підзаголовок твору), позбавлені викривального пафосу публіцистики революційного часу – щоденника «Окаянні дні». Біль притупився, тому головними почуттями оповідача залишилися скорбота і туга за втраченими духовними цінностями.

Протиставлення образів – «рози Єрихону» і «серпа і молота» – визначає одвічну боротьбу живого і мертвого, вічного і тимчасового, природного і штучного. Для письменника це символізувало два полюси світу, катастрофічність розриву між якими посилюється ступенем спорідненості з кожним із них. Про Розу Єрихону він почув в далекій країні під час весільної подорожі, а під «серпом і молотом» знаходиться його батьківщина з монастирями, скитами, музеями, могилами – «весь тихий и печальный край».

Принцип невідповідності між початковим сприйняттям головного образу і подальшим його розгортанням у часі та значенні характеризує оповідання, які автор залишив у новій збірці «Навесні, в Юдеї» разом із «Розою Єрихону». Протиріччя між читацьким очікуванням і подальшим багатовекторним смисловим розвитком художніх образів, епізодів або характеристик героїв зустрічаються в оповіданнях «Готамі», «Косарі», «Третій клас», «Темір-Аксак-Хан», «Скарабеї» та ін. Ці твори мають екзистенційну багатозначність, яку І.П. Карпов пояснив наступним чином: «Емоційний тон розповіді коливається між двома полюсами: радість, захоплення, насолода життям – страждання, самотність» [101, с. 95].

Ідея цінності прихованої від сторонніх очей життєвої сили, здатної чекати свого стрімкого розгортання, втілюється в індивідуальних екзистенціях героїв і оповідачів усіх творів збірки. Історія покійною дівчини Готамі з однойменного оповідання навіяна східними подорожами і

захопленням буддизмом. Почуття Готамі залишаються за кадром оповіді, але авторський погляд фіксує її вчинки, продиктовані співчуттям і ніжністю: «Блаженны смиренные сердцем, расторгшие Цепь. В обители высокой радости живем мы, ничего в этом мире не любящие и подобные птице, которая несет с собой только крылья» [34, т. 5, с. 25]. Біблійне уславлення блаженства як ціннісного стану людської душі отримує у творі буддійське тлумачення. Смирення серця і душі народжує просвітлення – вище знання людства, яке не має практичного сенсу, але утверджує гармонію людини і Всесвіту. Бездомність і страждання не зникають безслідно, вони повертаються плодами, здатними, на думку І.О. Буніна, змінювати Ланцюг індивідуального життя або історії цілої нації.

Назва збірки оповідань І.О. Буніна «Навесні, в Юдеї» підкреслює невизначеність і одночасно конкретність хронотопу. Юдея позначає не тільки конкретну країну, а й біблійну первозданність місця, так само, як і час (весна), що має додаткове значення початку життя, пробудження, воскресіння. Для І.О. Буніна-письменника це був нелегкий період пошуку підтвердження своєї правоти, коли йому довелося бути самому в опозиції до рідної країни. Художник болісно шукав вічних цінностей, які не змінює час і які протистоять як загальному трагізму життя, так і переживанням його людиною (сумнівам, розпачу, безвиході та ін.). Він шукав такі образи у світових релігіях, природі, національних традиціях, культурі та ін.

Головним художнім образом оповідань «Темір-Аксак-Хан» і «Косарі» є пісня. Вона об'єднує виконавців і слухачів маленької кримської кав'ярні та відкритого простору сінокошу на Орловщині. Навколо образу пісні сконцентровані контрастні мотиви – насолоди та болю-туги. Музика і слова про хана Темір-Аксака і пісня-прощання рязанських мужиків викликають сльози щастя в оповідачів обох творів, а також духовне єднання їх із виконавцями навколо теми покинутої батьківщини. Невідома жінка, яка слухає спів жебрака-татарина, і оповідач-слухач пісні косарів, переживають

глибокий катарсис саме тому, що пісня лише на мить оживляє втрачене, дає відчутти неможливість повернення в минуле й оцінити глибину втрати і гостроту почуття самотності.

Безіменна героїня оповідання «Темір-Аксак-Хан» залишається загадкою до кінця твору. Читач лише домислює причини її переживання, адже оповідач і автор не вдаються до ретроспективи та перспективи. Ж. Женетт називав ретроспективу «компенсацією того, про що автор забув розповісти, а перспективу – проявом наративного нетерпіння» [77, с. 56]. Автор розповіді не компенсує знаннями чи поясненнями очікування читача, йому важлива ситуація переживання чужої долі як власної.

Вічний сюжет примхливості долі людини, її злетів і падінь вгадується в життєвих історіях усіх явних і випадкових персонажів: жінки-слухачки, співака-жебрака, господаря кафе, головного свідка подій і переживань – оповідача. Кожен по-своєму сприймає пісню, приміряючи життєвий шлях хана – від блискучого володаря до убогого жебрака – на себе. Головне переживання – це велика скорбота («отчаянная скорбь») від усвідомлення швидкоплинності земних насолод і земних страждань. Оповідач використовує контраст, згадуючи тугу і щастя, життя і могили, багатство і бідність. Авторський голос стає явним у фіналі твору, коли звертається до Темір-Аксак-Хана не з пісні, а безпосередньо – як до рівного собі: «Чтоб, с каждой новой весной, снова и снова томились на нем, разрывались от мучительно-сладостных песен, от тоски несказанного счастья сердца соловьев ... а-а-а» [34, т. 5, с. 37].

В оповіданні «Косарі» оповідач вслухається до кожного слова й інтонації пісні, а паралельно – у власні почуття і думки. Милування голосами, їхньою силою, свободою, глибиною почуттів, творчим піднесенням одночасно породжує почуття смутку, прощання, оплакування. Мужики, що співають, не втратили батьківщину, вони – на тимчасових роботах, але гостре переживання розлуки, співзвучне авторським інтенціям,

наповнює розповідь ностальгійними мотивами, передчуттям трагічного розриву між слухачами та селянами-виконавцями. Письменник не плекав ілюзій щодо народу, це яскраво відображено в ранніх повістях І.О. Буніна («Село», «Суходіл»), де душевна сила селян поєднується з неробством, жорстокістю, пороками. Краса співу об'єднує оповідачів і селян-косарів, але це лише момент катарсису, душевного очищення, який позначає духовне єднання перед майбутнім кривавим протистоянням. Світ авторських смислів і настанов прояснює загальний контекст розповіді, залишаючись при цьому тонкою матерією свідомості та почуттів. Косарі співають про прощання з рідним краєм, у пісні зосереджений «сене пісенного прощання з батьківщиною: «Так, вони “прощались, расставались” і з “родимой сторонешкой”, і зі своїм щастям, і з надіями...» [72, с. 271].

В оповіданнях І.О. Буніна на східну тематику повторюються образи, співзвучні Розі Єрихону, які втілюють бездомність, самотність, відчуження від людей і минулого. Так, в оповіданні «Готамі» знайшло відображення відчуження дівчини від усього людського («птица, несущая с собой только крылья»). В оповіданні «Третій клас» розповідається про самотність і відчуження від людей (порожній вагон для «білого пана»). В оповіданні «Темір-Аксак-хан» головним образом є пісня-крик про великого хана, який пізнав велику славу і велику убогість. Образи з цих оповідань зближує почуття неприкаяності, абсолютної самотності, чужорідності серед собі подібних. Якщо дівчина Готамі займає особливе місце серед смертних в силу своєї блаженності, то інших підштовхують до відчуження традиції, закони, умовності.

Важливе місце в циклі займає оповідання «Божевільний художник» («Безумный художник»), який продовжує літературні традиції у створенні образів художників. У творчості М.В. Гоголя («Портрет»), О. Вайльда («Портрет Доріана Грея») були створені фантастичні образи живописних полотен, які згодом виходять з-під влади їхніх творців. Портрети були

наділені особливим життям, окремим від авторів. Створене І.О. Буніним оповідання «Божевільний художник» відображає процес творчості, а вірніше, один із його кульмінаційних моментів, коли втілення творчого задуму межує зі смертю. Картина, народжена стражданнями художника, кардинально суперечить задуманому автором плану. Народження Христа замінило пекельне зображення чорно-синього неба і величезного хреста «с распятым на нем, окровавленным страдальцем...» [34, т. 5, с. 50]. На думку дослідників, у цьому творі письменник розкриває феноменологію ностальгії. Т.Я. Кам'янецька пише: «Звернення Буніна до дійсності у часі, розірваному простором, обертається в оповіданні спотворенням дійсності, так що найпрекрасніші помисли героя виявляються джерелом смерті та наруги» [97, с.19].

На нашу думку, зміст образу-екфрасиса в цьому творі дещо інший, якщо взяти до уваги центральний, домінуючий образ циклу. «Роза Єрихону» як первинна назва циклу і першого оповідання збірки формує цілісність ретельно відібраних творів. Якщо поєднати дві назви – «Роза Єрихону» і «Навесні, в Юдеї», – то образ рослини, що розпускається тільки навесні «у воді» почуттів, спогадів, віри, творчості, дає більш глибоке розуміння оповідання «Божевільний художник». Задум художника схожий на клубок сухих рослин, які не розцвіли на полотні без життєдайних сил, необхідних для творчості. Смерть породила смерть, зосередженість на проклятих спогадах не створила картини народження, але породила нових чудовиськ. В оповіданні «Божевільний художник» простежується антиномія живе / мертво на рівні художніх образів усього циклу.

У творчості емігрантського періоду важливу роль відіграє пласт спогадів, в якому зосереджені різноманітні художні образи («Косарі», «Святитель», «Страшна розповідь», «Зганьблений Спас», «Пінгвіни», «Ідол», «Убивця», «Слон», «Теляча голівка» («Телячья головка»), «Роман горбаня»

(«Роман горбуна»), «Ущелина» («Ущелье»), «Марія», «Пожежа», «Журавлі», «На Базарній», «Сльози», «Сестриця» та ін.).

Спільним образом для більшості з цих творів є спогади про минуле, до того ж з позицій знання про трагічний кінець. Антиномії велич / руйнування, краса / наруга, душевність / звірство тощо, не так протиставляються, як «просвічують» одне в іншому. З'єднання перспективного і ретроспективного планів визначає характери героїв і сюжетні колізії. На думку О.В. Сливицької, полярність образів і ситуацій визначається «космічним світовідчуттям» І.О. Буніна. Дослідниця зазначає: «Космос не тільки протистоїть людині, але й входить у нього як величезне ціле, наділяючи його безмірною силою життєвості» [198, с. 52–53].

В оповіданні І.О. Буніна «Зганьблений Спас» маленька ікона, знайдена за видінням хворої дівчинки «в большой хуле и бедности», доповнює ряд образів, в яких поєднуються протилежності. В оповіданні «Сльози» «святі люди» говорять про великі сльози як звичний ритуал. В останньому оповіданні циклу «Сестриця» (1930) поранені солдати, що їдуть в першокласному вагоні, сприймають незвичну розкіш із задоволенням.

Аналіз композиції оповідань 1920–1930-х років дозволив виділити в художніх образах феноменологічні смисли, які були важливими для І.О. Буніна в цей період творчості: безповоротна втрата минулого; гостре відчуття самотності, туги, скорботи; душевна стійкість, протистояння випробуванням; віра у воскресіння (душі, справедливості, батьківщини); смиренність серця, здатне розірвати ланцюг історії, існування, засудження; духовне очищення в моменти власної творчості та зверненні до інших видів мистецтва (читання, слухання, співпереживання).

Із циклу «Роза Єрихону» (1924) до збірки «Мітіна любов» (1953) увійшли оповідання «Опівнічна зірниця», «Невідомий друг», «У нічному морі», «Сусід», «Слава» та ін. Проаналізуємо відмінності цих творів від

збірки «Навесні, в Юдеї», оскільки автор переніс їх до нової збірки, яка (єдина з усіх) зберегла первинну назву.

Назва циклу «Мітіна любов» із напівдитячим ім'ям і присвійною формою налаштовує читача на очікування чогось випадкового, скороминущого. Однак опис юнацького почуття корелює із шекспірівськими алюзіями, зі світом московської театральної богеми, яка розділяє закоханих по різні боки життя і смерті. Критики часто зіставляють сюжети бунінських і чеховських творів, щоб показати відмінність авторського стилю двох майстрів. Порівняння «Дами з собачкою» і «Сонячного удару» дозволили зробити висновок про увагу А.П. Чехова до характеру, а І.О. Буніна – до стану [206, с. 27].

У «Мітіній любові» проглядається фабула чеховської «Чайки» з тією різницею, що постріл Міті пролунав на самому початку розриву, а не після того, як головний герой став письменником, а його кохана – актрисою. Автор проводить читача вигинами, лабіринтами швидкоплинних настроїв, переживань, пристрастей. Усі помисли Міті спрямовані на пошуки відповіді на питання: «Душа Кати или тело доводило его почти до обморока, до какого-то предсмертного блаженства» [34, т. 5, с. 188]. Катя теж повторює цю нерозв'язну дилему («ты любишь мое тело, а не душу»), і Міті відчуває, що дівчина не вкладає до цих слова пристрасті, а скоріше повторює «чужие, театральные слова, но они, при всей их вздорности и избитости, тоже касались чего-то мучительно неразрешимого» [34, т. 5, с. 187]. Спроби Міті вирішити цю нерозв'язну антиномію (душа / тіло, дух / плоть) призводить до роздвоєності свідомості. Аполлонічна воля до прекрасної форми і діонісійське тяжіння до безладу привели героя до самознищення. Мітіна любов перетворилася в Мітіну ненависть, душа – в тіло.

У всіх згаданих творах смисловий центр зміщений від подій до процесу зображення почуттів і переживань. Нерозділені почуття у всіх оповіданнях зображуються поліфонічно. В «Опівнічний зірниці» – це захоплена

містичною пристрастю калічка, про яку розповідають одночасно молодий і сильний (самозакоханий у свою нормальність) оповідач і мати горбатої дівчини (відсторонено та з жіночим розумінням). Протиставлення фізичної потворності та космічної, зоряної пристрасті дівчини підсилює антиномію тілесного і духовного.

Ще один ракурс цієї теми представляє розповідь у листах «Невідомий друг», коли головна героїня шукає і знаходить духовний зв'язок з письменником, чий твори відчула співзвучними до своїх життєвих настроїв, своєї душі. У листах-сповідях успішної, з суспільної точки зору, жінки звучать трагічні думки: «Это не простое хотение, чтобы меня любили, это гораздо сложнее и больше. Раз и что-нибудь или кого-нибудь люблю, это уже мое, во мне...» [34, т. 5, с. 93]. О.В. Капінос звернула увагу на гру слів у творі. Позначити героїв лише займенниками – це намагання одночасно віддалити і зблизити їх, «зіштовхнути», нівелювати приватне перед обличчям універсуму і поєднати в кінцевому підсумку «я» і «ти», того, хто говорить (пише), і того, хто слухає (читає): «Я не знаю, да и *Вы* не знаете, но *мы оба* хорошо знаем...»; «*Ваши* мысли становятся *моими, нашими общими*» [98, с. 15–20].

За спостереженням Р.С. Співак, у пізніх оповіданнях і повістях І.О. Буніна «характер виявляється витісненим із центру твору на його периферію, безпосередньо за межі предмета зображення, змальований неповно, побіжно, іноді ледь намічений» [206, с. 97]. Дійсно, письменника цікавлять міркування, почуття, психологічні зміни, «слід від переживань» героя, а не розвиток його характеру. Можна виділити кілька типів переживань або станів, які стали об'єктом спостереження письменника: стресове відчуття життя в його полярних гранях: «Сонячний удар», «Наталі» («Натали»), «Руся» («Руся»), «Іда» («Ида»), «Галя Ганська», «Дубки» («Дубки»), «Темір-Аксак-Хан», «Мітіна любов» та ін.); відчуття неповторності життя («Таня», «Пролісок» («Подснежник»), «На знайомій вулиці» («На знакомой улице»), «Смарагд», «Ворон» («Ворон»), «Гойдалка»

та ін.); фатальний моральний стоїцизм («Рання холодна осінь» («Рання холодна осень»), «Олексій Олексійович» («Алексей Алексеевич»), «Вогонь, що пожирає» («Огнь пожирающий»), «У Парижі» («В Париже»), «Старий корт» («Старый корт»), «Темні алеї» та ін.); плотський, тілесний ракурс («Мордовський сарафан» («Мордовский сарафан»), «Стьопа» («Степа»), «Антігона» («Антигона») та ін.); парадоксальність життя, її нерозгадана складність («У нічному морі», «Алупка» («Алупка»), «Візитні картки», «Пам'ятний бал» («Памятный бал»), «Кавказ», «Генріх», «Зойка і Валерія» («Зойка и Валерия») та ін.

На нашу думку, подібні екзистенційні стани об'єднують бунінські розповіді в цикли. Якщо для збірки «Навесні, в Юдеї» панівним було визначено перетворення мертвого в живе (рослини, почуття, історії), то в збірнику «Мітіна любов» головним є протиставлення тілесного і душевного. В оповіданні «У нічному морі» виникає ситуація, яку насправді пережив сам І.О. Бунін, зустрівши чоловіка своєї колишньої коханої. Коли мова заходить про померлу вже жінку, яка колись була предметом пристрасті обох співрозмовників, оповідач згадує фразу царевича Гаутама («вспомнила ее душа моя»). І.О. Бунін пише: «Сейчас душа не чувствует ничего, и констатировал бесчувствие нынешнее, бывшие соперники идут дальше – признаются в том, что даже самая сильная страсть – есть просто вы, ваше представление, ваши чувства, ну, словом, что-то ваше...» [34, т. 5, с. 106].

Як бачимо, центральна тема, що розгортається на очах читача в повісті І.О. Буніна «Мітіна любов», повторюється в роздумах-листах героїні («Невідомий друг») і діалозі-спогаді колишніх суперників («У нічному морі»). Центральним образом цього циклу є образ-ситуація неможливості володіння (духовного / тілесного) предметом почуття. Наближаючись з різних боків до цієї проблеми, автор показує її нерозв'язність в юності й егоїстичну мізерність із висоти досвіду та часу. І.П. Карпов виділяє наступну структуру образних ситуацій у творах І.О. Буніна: «... входження героя в

ситуацію, перебування героя в ситуації та пропуск виходу героя з ситуації» [101, с. 99–100]. Якщо ситуація входження і перебування в ній героя описується автором, то розв'язка ситуації є хронотопічним і семантичним пропуском.

Подібним образом-ситуацією (предметною реалією) є образ «сонячного удару» з однойменного оповідання І.О. Буніна. Якщо занадто багато сонця, почуття, кохання – відбувається повне вимикання свідомості, після якого реальність постає в іншому світлі, іноді не придатному для усталеного життя, вважає автор. До речі, в оповіданні І.О. Буніна «Сонячний удар» Мітіни страждання переживає не захоплений юнак, а бувалий поручик, який теж відчув безвихідь ситуації: «что же теперь делать ему, как избавиться от этой внезапной, неожиданной любви?» [34, т. 5, с. 243]. У цьому творі, як і в оповіданні «Іда», любовна ситуація розгортається так, що саме минулий досвід партнерів не дозволив їм розгледіти справжнє почуття. Втрата справжнього кохання, а значить, і самого себе разом з ним, відбивається в образах вечірньої зорі та води: «Темная летняя заря потухала далеко впереди, сумрачно, сонно и разноцветно отражаясь в реке, еще кое-где светившейся дрожащей рябью вдали под ней, под этой зарей, и плыли и плыли назад огни, рассеянные в темноте вокруг» [34, т. 5, с. 245]. Вода як символ минучості життя та почуттів супроводжує героїв оповідань цього циклу.

Провідну емоцію переживання героя як основу ряду аналогічних переживань і станів відтіняє й акцентує загальний контекст. Особливу роль у створенні специфічного предмета зображення відіграє образ оповідача-розповідача. Образ оповідача пройшов певну еволюцію у творчості письменника. На ці зміни вказували багато критиків – Р.С. Співак, І.А. Єсаулов, Т.Я. Кам'янецька, І.П. Карпов, А.О. Круглова, О.О. Новікова та ін., відзначаючи переміщення до центру оповідання не героя (героїні), а внутрішнього світу оповідача. Оповідач і герой у певному сенсі міняються місцями, оскільки переживання оповідача розкриваються послідовніше та

глибше, ніж почуття Іди, Русі, Наталі та ін. У пізніх оповіданнях І.О. Буніна оповідач і герой не протистоять один одному, вони налаштовані на одну психологічну хвилю, вирішують одні й ті ж психологічні дилеми. Так, оповідач в новелах «Іда», «Руся», «Наталі», «Галя Ганська», «Муза» та ін. зливається з героями й їхніми почуттями. Однак про повне злиття говорити не доводиться, оскільки авторський погляд передбачає більше всезнання оповідача, його позачасовий досвід.

В оповіданнях 1920–1930-х років оповідач повертається в минулий час, підкреслюючи переживання минулого: «Это было давно, это было бесконечно давно, потому что та жизнь, которой все мы жили в то время, не вернется уже вовеки» («Косци»); «я уже понял, что это сон» («Музыка»); «Была когда-то Россия, был снежный уездный городишко, была масленица...» («Пролісок»); «началось с того, что мне стало опять тридцать лет, – я увидел и почувствовал себя именно в этой счастливой поре; я опять был в России того времени и во всем, что было присуще тому времени, и я сидел в вагоне, ехал почему-то в Гурзуф...» («Пінгвіни»).

Майстерність письменника у створенні візуальних образів – пейзажних, просторових, часових, концептуальних – змінювалося від твору до твору шляхом поглиблення суб'єктивності. Якщо в ранніх творах письменника відчуття від сприйняття природи відбивали почуття та враження персонажів, то в пізніх переважають авторські враження-спогади, що створюють самостійний образний ряд.

Авторська мова як елемент активного художнього впливу була присутня у деяких оповіданнях раннього періоду («Антонівські яблука», «Сосни», «Нова дорога» та ін.), але ступінь персоніфікації був фрагментарним, ліричний герой залишався досить абстрактним, лише спостерігачем за подіями. В оповіданнях емігрантського періоду оповідач або автор (як оповідач) більше включений в сюжетно-композиційну структуру творів. Феноменологічні образи (особливо образи минулого,

культури, мистецтва та ін.) у прозі І.О. Буніна емігрантського періоду є однією з форм створення образу оповідача і вираження авторської позиції.

3.3 Образи часу й простору в суб'єктивному переживанні автора

Категорія часу, художньо зміненого у творі, є актуальною проблемою літературознавства. Значний внесок у цій галузі зробили М.М. Бахтін, Д.С. Лихачов, Ю.М. Лотман, Н.Д. Тмарченко, В.І. Тюпа, І.Б. Роднянська, В.Є. Халізов та ін. Теоретики літератури пропонують різні класифікації щодо художнього часу і образних форм його відображення в тексті. Д.С. Лихачов визначав час як «відкритий» і «закритий» по відношенню до сюжетної дії. Н.Д. Тмарченко, В.І. Тюпа пропонують виділяти час об'єктивний і суб'єктивно-пережитий залежно від того, чиє сприйняття лежить в основі розповіді. Розглянемо образи часу і простору у творчості І.О. Буніна емігрантського періоду в аспекті феноменологічного підходу і з точки зору об'єктно-суб'єктних відносин.

Для героїв-оповідачів І.О. Буніна характерні численні подорожі в часі, які нерідко відбуваються стрімко, без особливих зусиль свідомості. Категорія пам'яті є основою композиції творів письменника емігрантського періоду. Саме пам'ять стає сюжетно-композиційним центром подорожей героїв-оповідачів не тільки в реальному, а й в умовному часі та просторі, які існують в їхній уяві або спогадах. Так побудований роман «Життя Арсенєва», повість «Тінь птаха», оповідання з циклу «Темні алеї».

Письменник часто використовує форму сну, але сну складного – різночасного, в якому все гранично реально й життєво. У невеликому оповіданні «Іменини» (1924) відчуття духовної тяжкості народжується в героя від розуміння свого положення «вне жизни» і всіх оточуючих його людей «тоже вне ее, хотя они и двигаются, пьют, едят, говорят, смеются...» [34, т. 5, с. 142]. Слід відзначити момент в образі часу, який здивував

хлопчика-героя: «этот роковой, ни на что не похожий (и настоящий, и имеет с тем такой давний) именинный день» [34, т. 5, с. 142]. Відтворене «настоящее прошлого» вступає в емоційний конфлікт (лякає оповідача) і в той же час не може співіснувати з «настоящим давнего (древнего)» і повертається в «настоящее настоящего» – глибоку зимову ніч Парижа. З точки зору феноменології, у творі існує єдиний образ часу – відбитки на «сокровеннейших пластинках моего Я». Образи «відбитків часу» стають одними з головних у пізніх оповіданнях, повістях і романі автора (1940–1950-х рр.).

У суб'єктивному просторі час легко переходить із минулого до сьогодення, і навпаки. Автор пише, що «відбитки часу» передаються предками, серед яких «богатство способностей, гений, талант» [34, т. 5, с. 304]. В оповіданні І.О. Буніна «Ніч» звучить думка про відчуття віку людини, яке теж залежить від сприйняття оточуючих людей, «иначе я не знал бы не только дня своего рождения, а следовательно, и счета моих лет, но даже и того, что я существую по причине рождения» [34, т. 5, с. 300].

В оповіданні «Скарабеї» (1924) письменник утверджує думку про владу суб'єкта («людського серця») над часом у будь-якому його втіленні – історичному, біографічному та ін. В оповіданні «Ніч» (1925) головним предметом зображення є опис ночі, зоряного неба, звуків і запахів нічного пейзажу на березі моря. Образ оповідача, його думки й відчуття формують художній простір твору. Ліричний герой (він же й оповідач) – людина творча, його роздуми про призначення, про «понимание своего непонимания», про зв'язок зі світом є рушійною силою розвитку ліричного сюжету. Екзистенційні питання стають головним предметом уваги ліричного героя: «Это чувство великого счастья от этого великого покоя, великой гармонии ночи, рядом же с этим чувством какой-то тоски и какой-то корысти. Откуда тоска? Из тайного чувства, что только во мне одном нет покоя – вечное тайное томление! – и нет бездумности. Откуда корысть? Из жажды как-то

использовать это счастье и даже эту самую тоску и жажду, что-то создать из них...» [34, т. 5, с. 298]. Внаслідок цього художній простір і художній час суб'єктивуються, ніч стає не тільки фізичним часом, частиною доби, а перш за все – суб'єктивним часом і простором існування ліричного героя як творчої особистості.

В оповіданні «Ніч» потік роздумів і почуттів ліричного героя неминуче призводить до думки про присутність вищих сил, Бога: «Мысль о собственной мысли, понимание своего собственного непонимания есть самое неотразимое доказательство моей причастности чему-то такому, что во сто крат больше меня, и, значит, доказательство моего бессмертия: во мне есть, помимо всего моего, еще некое нечто, очевидно, основное, неразложимое, – истинно частица Бога» [34, т. 5, с. 167]. Бог як трансцендентна сутність сприймається ліричним героєм силою, наділеною особливою владою над життям. Ця сила «інша», яка не має «ні форми, ні часу, ні простору». Ліричний герой як творча особистість сприймає себе тим, хто втілює зв'язок між людським світом і божественним задумом, земним і вічним часом: «Что же я такое, сказал я себе, чем именно стал я теперь? И, сделав маленькое усилие воли, взглянув на себя как на постороннего, – как дивно, что мы это можем! – я, конечно, совершенно живо ощутил, что я и теперь совершенно тот же, кем был и в десять, в двадцать лет. Я зажег огонь, посмотрел в зеркало: да, есть уже сухость, определенность черт, есть серебристый налет на висках, несколько поблек цвет глаз... Но что с того?» [34, т. 5, с. 168]. Таким чином, поєднання різних форм часу в суб'єктивному сприйнятті героя-оповідача дозволяє І.О. Буніну втілити думку про сутність творчості, призначення й сенс існування особистості.

Тема збереження минулого у швидкоплинних і незначних проявах постійно присутня у творах письменника емігрантського періоду. Наприклад, в оповіданні І.О. Буніна «Написи» (1924), образ випадкових написів як історичних або природних артефактів стає предметом обговорення групи

людей. Вони спочатку іронічно оцінюють прагнення відвідувачів залишити свої імена на різних невідповідних місцях, але поступово розмова набуває більш глибокого сенсу. Випадковий співрозмовник несподівано для всіх робить висновок про безцінність кожного імені, накресленого на садовій лаві або дзеркалі шинку: «А ведь, в сущности, все человеческие надписи суть эпитафии, поелику касаются момента уже прошедшего, частицы жизни уже умершей» [34, т. 5, с. 175].

Для письменника «написи часу» («відбитки часу») набувають символічного значення творчого безсмертя, описати словом – це означає, продовжити існування людини, речі, події. Письменник називає це почуття, поєднане з сутностями реалій буття, – «користю» творчої людини, оскільки його можна виразити словом. Митця, на думку письменника, відрізняє здатність «сильно чувствовать не только свое время, но и чужое, прошлое, не только свою страну, свое племя, но и другие, чужие, не только самого себя, но и прочих, – то есть, как принято говорить, способностью перевоплощения и, кроме того, особенно живой и особенно образной (чувственной) Памятью» [34, т. 5, с.134]. Образ слова як вираження почуттів і пам'яті, що закарбовує не просто окремі моменти життя, а сутність людського існування, сформувався і набув різних феноменологічних прочитань у прозі І.О. Буніна емігрантського періоду.

Сучасний болгарський вчений Микола Нейчев, який досліджує літературу ХІХ століття з точки зору співвіднесення зі Старим і Новим Заповітом, зазначає типологічну особливість «єдиного тексту російської класики». На його думку, «земний, горизонтальний, феноменологічний дискурс раптом перетворюється на вертикальний, трансцендентний. Завдяки цій зворотній перспективі картина світу перевертається – важливе для даного моменту виявляється вже неістотним, а з першого погляду незначне стає фатальним і доленосним для буття» [156, с 23]. Спираючись на це судження, можна припустити, що образи часу і простору в творах І.О. Буніна можуть

бути горизонтальними – феноменологічними: «відбитки», «написи», «дзеркала» та ін. Вони неодноразово повторюються і пов'язані перш за все з мотивами подорожей, мандрівок. Однак вони ж можуть ставати і вертикальними (транцендентними), що обумовлено їх співвіднесенням із категоріями Бога, вічності, культури, нетлінних цінностей.

Образи часу та форми хронотопу набувають найбільш складних утілень у підсумковому романі І.О. Буніна «Життя Арсен'єва», який буде предметом дослідження в наступних розділах дисертації. У малих прозових творах емігрантського періоду образ часу, крім чистого феноменологічного значення, пов'язаного зі сприйняттям людиною часового потоку, що вічно зменшується, існують конкретні образні його втілення, які можна поділити на ті, які фіксують вплив суб'єкта на потік часу (суб'єкт уповільнює, зупиняє, змінює його хід, наприклад скарабеї, написи та ін.), і ті, які надають хронологічному часу транцендентний, онтологічний характер (переводять часову конкретику в позачасовий, буттєвий план – каплиця, цвинтар, руїни, творчий процес та ін.).

Просторові образи можливо структурувати за принципом, запропонованим Г. Башляром, – відкритості / закритості [21]. До першого типу просторових образів він відносить ті, які пов'язані з природним простором (поле, сад, ліс, гори, море, береги та ін.), до замкнутих просторів він відносить будинок (печера, раковина, хатина, вежа) і його частини (підвал, горище, шафи, ящики та ін.). У типології Г. Башляра приваблює передусім розуміння художнього образу як діяльності авторської та читацького уяви. Апелюючи до теоретичних робіт А. Бергсона й літературним дослідам М. Пруста, учений робить висновок: «Уява у своїх живих проявах відриває нас одночасно і від минулого, і від реального» [21, с. 20–21]. Завдання, яке поставив для свого дослідження Г. Башляр, полягає в тому, щоб «визначити людську цінність просторів, які цілком нам належать,

захищених від ворожих сил, просторів, які ми любимо» [21, с. 22]. Простір будинку і всіх його складових отримує назву «образи щасливого простору».

У прозі І.О. Буніна не все так однозначно, оскільки в його творах діє феноменологічний принцип, який дозволяє акцентувати людську цінність зображуваного. Образ будинку може бути образом «щасливого» простору (дитинство в «Життя Арсеньєва»), а може бути і частиною «несчасного» простору, як в оповіданнях «Останній день» («Последний день»), «Вихід», «Кінець» («Конец»), «Преображення» («Преображение») та ін. У просторових образах І.О. Буніна виявляється злиття реального та ірреального, предметного та чуттєвого за рахунок переходу зовнішнього у внутрішнє, суб'єктивне.

Майстерність письменника у створенні візуальних образів змінювалася від твору до твору поглибленням суб'єктивності. Якщо в ранніх творах І.О. Буніна сприйняття природи скеровані загальним ходом сюжетної оповіді та відбивають почуття і враження персонажів, то в більш пізніх творах переважають суб'єктивні (авторські, наративні) образи-враження й образи-спогади (або образи, в яких зливаються воєдино і враження, і спогади). Авторська мова як елемент активного художнього впливу була присутня в оповіданнях раннього періоду («Антонівські яблука», «Сосни», «Нова дорога» та ін.), але ступінь персоніфікації був ослаблений, оповідач залишався досить абстрактним, був лише спостерігачем подій. У більш пізній прозі письменника автор та оповідач (вони нерідко зближені або тотожні) персоніфікуються, їхня суб'єктивна участь проявляється в активній нарації та формуванні вкрай суб'єктивованого художнього світу. Унаслідок цього автор та оповідач набувають рис ліричного героя, а художній простір і час наповнені його ліричними почуттями, відчуттями, переживаннями.

Просторові образи будинку, саду, поля, лісу в ранніх творах І.О. Буніна мають різні форми. Це дворянська садибна культура, розпад якої болісно відгукувався в душі письменника, і побут селянський, змінний. Перший світ

був рідним, але майже зруйнованим, другий – знайомий з дитинства, але загадковий, до кінця не зрозумілий. Майже у всіх творах І.О. Буніна ці два світи зображувалися паралельно, перетинаючись лише в окремих моментах.

Тема руйнування звичного світу, старого укладу з'явилася вже в ранніх творах І.О. Буніна. Яскравим прикладом втілення цієї теми є оповідання «Останній день». Центральний його образ – проданий поміщицький будинок, який останній день належить колишньому господареві. Для поміщика старий будинок – це родова пам'ять: «Снова и снова вспоминались деды, прадеды, жившие и умершие в этом доме, в этой усадьбе; вспомнились чуть не все имена борзых, прославивших воейковскую охоту...» [34, т. 4, с. 105]. З розпачем і злістю він знищує все, що може: зриває шпалери зі слідами дагерротипів і гравюр, а наостанок наказує повісити свою гордість – мисливських хортів. Новий господар бачить, як «в странно молчавшей усадьбе оранжево пламенели стекла настезь растворенного усадьба мертвого дома» [34, т. 4, с. 109].

Образ мертвого, розореного будинку, куди входять нові господарі, які не здатні відродити і малої частини минулого багатства й достатку, згодом стане ключовим образом у творчості І.О. Буніна. В оповіданні «Останній день» авторський голос проривається фразою, яка не належить ні поміщику Воєйкову, ні новому господарю Ростовцеву: «Было жутко в обезображенной пустоте их, в этом остове разоренного чужого гнезда» [34, т. 4, с. 109]. В оповіданні «Термінова весна» звучить думка про загибель не тільки одного будинку, а про загибель цілого світу: «Сколько погибших домов!» [34, т. 5, с. 119]; «и я был один, совершенно один не только в этом светлом и мертвом храме, но как будто и во всем мире» [34, т. 5, с. 126].

Основний вид конфлікту в творчості І.О. Буніна – це конфлікт внутрішній, який належить до психологічної та онтологічної сфери людини, це конфлікт окремої особистості з усім світом. Система художніх образів втілює його контрастними протиставленнями, явними і прихованими

оксюморонами. І найголовніше – проникненням особистісного, суб'єктивного ставлення до матеріального й уявного світів.

Відзначимо, що предметність як словесна пластика, здатна відтворювати картини видимої реальності, є ознаками художнього образу. Словесний образ апелює до внутрішнього зору читача, до його спогадів про побачене раніше. У цьому відношенні, вказує В.Є. Халізов, «література нагадує дзеркало “другого життя” видимої реальності – її продовження в людській свідомості. Художній образ відображає суб'єктивні реакції на предметний світ, а не просто предмети як безпосередньо видимі» [225, с. 97]. Таким чином, художній образ поєднує в собі предметність світу і його суб'єктивне сприйняття.

До непластичних засобів образності слід віднести психологізовані враження, реакції персонажів, ліричного героя, оповідачів, автора. Розподіл художніх образів на пластичні та психологізовані відповідає особливостям стилю І.О. Буніна, у творчості якого є сильними дві тенденції – зображально-чуттєва і суб'єктивно-психологічна.

Просторові образи в ранній творчості І.О. Буніна тісно пов'язані з сільським життям – пейзажі, хати, монастирі, ярмарки та ін. Вони створили узагальнений образ села, символічний образ передреволюційної батьківщини письменника. Деякі критики протестували проти створеного письменником образу за допомогою згущення похмурих фарб у зображенні сільського життя, його «нелюбові до народу». І.О. Буніна звинувачували у відході від демократичних традицій класичної російської літератури. Так, Л. Войтоловський у газеті «Київська думка» писав: «На противагу села Решетникова, Тургенєва й Успенського, він малює все суцільно в безрадісних та огидних барвах» [34, т. 3, с. 473]. Однак тривогу І.О. Буніна щодо темних сторін російського села підтвердили трагічні події революції 1917 року та громадянської війни 1918–1921 років.

Розглянемо образ, в якому поєдналися просторові й ціннісні параметри (хронотоп), – образ ярмарки. В оповіданні «Підторжя» («Подторжье», 1924) зображений один із значних моментів ярмарки – початок торгів. Письменник відзначав, що це оповідання, яке пізніше стало самостійним, замислювалося як частина повісті «Село». У журналі «Звено» (Париж, 1925) воно було опубліковано з приміткою: «Невикористаний уривок із «Села» [34, т. 3, с. 467]. І.О. Бунін веде розповідь у характерній для ранньої творчості манері – безособової форми множини: «ехали, тряслись», «остановились как всегда», «к чаю купили калачей, колбасы». Ймовірно, ця форма підкреслює наявність споріднених оповідачів-побратимів, співвітчизників, яких пізніше – в еміграції – письменник вже не відчував поруч із собою. Множина, що вживається оповідачем, створює враження повноцінності його участі в очікуваній події – бути на ярмарку не спостерігачем, а продавцем або покупцем. Увага до зорових, звукових, запахових, тактильних відчуттів підкреслює імпресіоністичність образності письменника, його увагу до чуттєвих вражень наратора й персонажів. У міру набуття письменницької майстерності ця стильова домінанта творчості І.О. Бунина поглиблювалася у бік суб'єктизації. В оповіданні «Підторжя» особистісно забарвлені картини природи: «повеселела и погода», «воздух стал меняться», «как тепло, что значит город!».

Ярмарок починається з двох центрів, які розташовані в місті навпроти один одного – монастир і острог. Один натовп біля воріт церкви, інший – біля острога контрастують за принципом відкритості / закритості. Ворота монастиря «широко раскрыты», а в острозі «из всех решетчатых окон его смотрят, прильнув к решеткам, широкие бледные лица под серыми бескозырками» [34, т. 3, с. 6]. Ярмарок, вірніше підторжя, – так називається початок торгівлі, – знаходиться між простором, позначеним церквою і в'язницею як щось середнє між крайніми точками народним (праведним і неправедним) життям. Сам ярмарок описується скупо, переважають окремі

візуальні й аудіальні образи: скрип возів; «кавардак колоколов»; «шум и гомон»; курна трава; пов'язані вівці; сплячий босяк; мужик, який торгує квасом; «пожилая девица», що сидить на возі та ін. Яскраві розрізнені образи створюють картину початку ярмарки, яка символізує гучне й безглузде життя села, де цінуються одномоментні розваги, дешеві видовища, де людина стає безликою частиною натовпу.

Відповідно до теорії М.М. Бахтіна, в оповіданні І.О. Буніна можна побачити карнавал не як тип авторської емоційності, для якої характерна сміхова культура, пародія, іронія, а як спосіб життя, картину світу, де зникають усі ієрархічні відмінності між людьми, «скасовуються ті норми і бар'єри спілкування, які неможливі у звичайному житті» [19, с. 21–22]. Карнавальна площа – це своєрідна театральна сцена, де всі грають певні ролі й одночасно спостерігають за грою інших. Підкреслимо також амбівалентність карнавальних образів, які поєднують у собі та часто змінюють місцями традиційні опозиції: народження і смерть, прокляття і благословення, юність і старість, верх і низ, дурість і мудрість тощо. Карнавал розчиняє в собі людину, щоб звільнити її від усіх соціальних та особистісних комплексів, щоб все вивернути навиворіт та очистити карнавальною дією.

Окремі картини-кадри в зображенні підторжя мають значення ярмаркової сцени. У заключному епізоді торгів конячини циганом можна впізнати карнавальну гру, де всі мають певні ролі. Авторські ремарки («какая горячка, сколько крику!») підкреслюють азарт дії, де головний учасник зображений як актор, оточений глядачами: «с диким и вызывающим видом оборачиваясь на зрителей, цыган со смольной бородкой, с черно-золотыми глазами!» [34, т. 3, с. 10].

Образ ярмарку в творах І.О. Буніна пізніших років виникає не як візуальний просторовий образ, а як образ-спогад, образ-бачення в уяві або уві сні. Герої І.О. Буніна нерідко сприймають (або згадують) ярмарок як

найбільш яскраву подія життя. Образ ярмарки, який може бути досить динамічним внаслідок руху пам'яті (автора, оповідача або героя), стає своєрідною візією буття. Поняття візії стосується вторинного сприйняття речі або явища, це спогад про побачене або пережите, але виявився у свідомості новою якістю та новим змістом. В оповіданні «Веселий двір» останнім баченням перед смертю героїні є саме ярмарок, де вона бачить усіх своїх рідних молодими і веселими: «И она видела ярмарку. Там гомон, говор, скрип телег, ржанье лошадей, народ валит валом – и все пьяный, страшный; бьет, гремит оркестрион на каруселях, кругом летят на деревянных конях девки в красных басках и ребята в канареечных рубашках – и от этого тошнит, мутит... Жарко, тяжело...» [34, т. 3, с. 291]. Образ-спогад містить майже всі візуальні якості образу ярмарки з оповідання «Підторжя», авторські враження переспрямовані до згасаючої свідомості Аксінії: скрип возів, гомін, старий квасник та ін. Можна говорити про трансформацію образу ярмарки в символ життя. Так у свідомості героїні твору відбувається перетворення авторських вражень і асоціацій, які набули узагальнене, символічне значення. Подібна тенденція перетворення візуальних просторових образів в образи-спогади, образи-враження, образи-візії буде посилюватися в подальшій творчості І.О. Буніна.

Висновки до третього розділу

Феноменологічний підхід, що сформувався у філософії (Е. Гуссерль, Г.Г. Гадамер, Г. Башляр, Ж.П. Сартр, П. Рікер, М. Гайдеггер та ін.) і літературознавстві (О.Ф. Лосєв, У. Еко, Г.Н. Кастанеда, Д.І. Чижевський, М. Натанзон, Д.М. Соболев та ін.), є продуктивним для аналізу художніх образів І.О. Буніна в аспекті втілених у них екзистенційних смислів і цінностей, а також для розуміння світовідчуття, моральних та естетичних інтенцій автора. Використання феноменологічного підходу пов'язано з особливостями розвитку індивідуально-авторської свідомості в літературі ХХ століття. Феноменологічний підхід дозволяє виявити і досліджувати в творах І.О. Буніна періоду еміграції зміну уявлень про людське існування у епоху соціальних потрясінь.

З точки зору феноменологічного підходу художній образ у творах І.О. Буніна емігрантського періоду може розглядатися як антиномія випадкового / закономірного, об'єктного / суб'єктного, зовнішнього / внутрішнього, побутового / буттєвого, індивідуального / спільного. Вихідною точкою для створення художнього образу нерідко стає «подія», яке сприймається суб'єктом (автором, оповідачем, персонажем) як прояв неповторності моменту життя. «Подія буття» (за визначенням М.М. Бахтіна) як поняття феноменологічне стає імпульсом для рефлексії людського «я» в площинах зовнішнього і внутрішнього світу. У творчості І.О. Буніна емігрантського періоду в художніх образах втілена «мисляча» свідомість, що «переживає себе та інших». Процес пізнання реального світу за допомогою відчуття духовної причетності до нього та суб'єктивного співпереживання певного моменту є відмінною рисою індивідуального стилю письменника. Бунінський герой нерідко виявляється в ситуації спостереження над власною свідомістю, розмірковуючи про сенс пізнання; про пам'ять і час; про божественне і людське; про призначення і сутність творчого мислення

(оповідання «Музика», «Книга», «Написи», «Скарабеї», «Іменини», «Ніч», «Пізня година», «Містраль» та ін.).

Зовнішня сюжетна наповненість у творах І.О. Буніна емігрантського періоду значно послаблена. Категорія «подія» із зовнішнього плану переміщується письменником все більше (у порівнянні з його ранніми творами) у план внутрішній. Бунінські художні образи цього періоду не сприймаються готовими, стійкими структурами з чітко окресленими контурами, а є надзвичайно гнучкими, пластичними та рухливими структурами, заснованими на поступовому розгортанні в різних напрямках асоціацій, роздумів, емоцій на основі певної «події». Бунінські образи цього періоду творчості письменника нерідко постають як результат рефлексій автора, поєднуючи в собі особистісне сприйняття, емоційно-почуттєві відчуття й інтелектуальні роздуми (синтез чуттєвого та філософського планів).

У творах І.О. Буніна періоду еміграції простежується апеляція автора до власного досвіду, думок, почуттів, роздумів, які змінюються з плином часу і під впливом різноманітних факторів (історичних, соціальних, біографічних, творчих та ін.). Автор у творах І.О. Буніна емігрантського періоду належить одночасно минулому (виражається в мотивах зруйнованого, втраченого та ін.) і сьогоденню (виражається в мотивах розриву з батьківщиною, випробування, творчої свободи, нового розуміння світу та ін.). Це створює для художніх образів відповідні параметри – «тут – там», «зараз – тоді», напруга між якими обумовлює внутрішню конфліктність та іманентний розвиток образів.

Під впливом авторських рефлексій бунінські художні образи набувають здатності повертатися під різними кутами бачення (у різні моменти життя автора, персонажів), набувати різних смислів (внаслідок зміни точок зору), акцентувати різні аспекти людського існування (залежно від їхньої значущості для суб'єкта оповіді).

Письменник віддає перевагу динамічним образам: ліричний герой (творча особистість, здатна до різноманітних змін й естетичних переживань), образи природи (світло, ніч, скарабеї, вітер, море та ін.), речового світу (написи, дзеркало, будинок та ін.). Вони існують у тісному взаємозв'язку між собою, що відображає розуміння цілісності світу письменником. І.О. Бунін використовує такі засоби створення художніх образів: стирання кордонів між ними, розмитість, контурність, техніка малювання окремими штрихами (деталлями, мазками) та ін.

Ядром художнього образу автора (оповідача, ліричного героя – нерідко вони тісно зближені або навіть тотожні) як творчої особистості стає безпосереднє враження, естетичне переживання моменту буття. Автор (оповідач, ліричний герой) відчуває свою причетність до рухів і змін світу та природи. Він є своєрідним духовно-емоційним камертоном часу. Картини світу і природи не описуються прямо, а представляють «відбиті образи», тобто представлені крізь призму свідомості та підсвідомості «творить» (в сприйнятті, пам'яті, емоційних відгуках, естетичних асоціаціях та ін.) суб'єкта. Звідси їхня гранична суб'єктивність і глибокий психологізм.

Композиція оповідань І.О. Буніна 1920–1930-х років («Роза Єрихону», «Мітіна любов», «Сонячний удар», «Тінь птаха») заснована на акцентуації центрального образу, навколо якого згруповані важливі екзистенційні теми і мотиви (пам'яті, віри, любові, ностальгії за батьківщиною та ін.). Споглядання людиною внутрішнього «я» в єдності свідомості, почуттів і переживань зумовило відповідні форми «я-нарації».

У художній картині світу, створеної І.О. Буніним у збірнику «Роза Єрихону», динаміку художнім образам надає розвиток спочатку чуттєвого, а потім морального й естетичного начал, а також момент перетворення мертвого в живе, страждань – у віру та творчість.

Ідея цінності прихованої життєвої сили, здатної чекати свого стрімкого розгортання, втілюється в індивідуальних екзистенціях героїв та оповідачів зі

збірок «Мітіна любов» і «Сонячний удар». Стильовими домінантами збірок є: стирання кордонів між різними просторовими і часовими планами, паралелізм стану природи і людини, відчуття єдності світу автором (оповідачем, ліричним героєм), включення в поняття «творчість» різних сфер життя людини (зокрема історії, побуту, природи, мистецтва, стосунків між людьми тощо), їхнє суб'єктивне сприйняття і перетворення силою поетичного бачення. Майстерність письменника у створенні візуальних образів (пейзажних, просторових, часових та ін.) змінювалося від твору до твору з поглибленням суб'єктивності. Якщо в ранніх творах відчуття від сприйняття природи входили до загального ладу сюжетного оповідання і відбивали почуття і враження персонажів, то в пізніх – переважають образи-враження, образи-спогади, пов'язані з авторськими рефлексіями, роздумами, переживаннями, емоціями, асоціаціями.

У структурі просторових і часових образів у творчості І.О. Буніна емігрантського періоду немає чіткої межі між об'єктивним і суб'єктивним планами. Категорія «пам'ять» стає організуючим центром художнього світу письменника, зокрема його образів. Уявні подорожі автора (оповідача, персонажа) в часі багато в чому обумовлені рухами його пам'яті. Внаслідок цього художні образи І.О. Буніна розглянутого періоду постають як «відбитки часу», результат внутрішньої роботи уяви суб'єкта. Особливу роль у творчості І.О. Буніна періоду еміграції набуває тема творчості, а також пов'язані з нею мотиви (збереження минулого, утвердження вічних цінностей, любов до слова – «відбитку часу») й образи, наповнені культурними алюзіями і ремінісценціями (Роза Єрихону, пісня, ярмарок та ін.).

РОЗДІЛ 4

МІФОЛОГЕМИ ТА АРХЕТИПИ В ПРОЗІ І.О. БУНІНА 1920–1950-х РОКІВ

4.1 Біблійні архетипи та міфологеми в структурі художніх образів І.О. Буніна («Окаянні дні»)

Художні образи, створені І.О. Буніним у пізній період творчості, відрізняються багатомірністю, онтологічним змістом, складною асоціативністю, повторюваністю в інших творах письменника, а також тісними зв'язками з міфологією й архетипами.

Концептуальні засади вивчення архетипів у літературознавстві закладені в роботах К.Г. Юнга [243], Дж. Фрейзера, Ф. Фергюсона, Н. Фрая [222], Дж. Кемпбелла, М. Еліаде [241], Р. Чейза, Ф. Вілрайта [218], В. Дугласа, Р. Жирара, Г. Башляра [21], Ж.П. Рішара, В.І. Проппа [182], Є.М. Мелетинського [142], С.М. Пригодія [180] та ін. Сучасна наука розглядає архетипи як елементарні образи колективного підсвідомого, що визначають свідомість і поведінку людини, оскільки вони (архетипи) здатні трансформувати індивідуальну свідомість. К.Г. Юнг увів поняття «архетип» до літературної критики як «матрицю знань і психологічних станів» [124, с. 32]. У літературній творчості архетип визначає авторське світосприйняття, в якому об'єднані душевні переживання й індивідуальна творча енергія письменника.

Представники сучасної теоретичної школи міфокритики розробили класифікацію архетипів, зазначивши роль міфів як своєрідної скарбниці архетипових утілень. У «Принстонській енциклопедії поезії та поетики» (1993), архетип трактується як «інваріант, що повідомляє варіативним утіленням набір стійких універсальних якостей, які протистоять складності та оригінальності» [289, р. 96]. У роботі «Душа і Земля» К.Г. Юнг писав, що

архетипи є одночасно і образами, і емоціями, оскільки це «хтонічна частина душі, яка тісно пов'язана з природою та світом, де вплив законів землі на людину проявляється з особливою силою та несподіваними наслідками» [243, с. 136–137].

Є.М. Мелетинський підрозділяв архетипи на образи-персонажі й архетипи-сюжети [142]. За спостереженнями Ю.В. Доманського [124, с. 28–29], архетипи мають не тільки тематичну єдність, а й функціональну спорідненість. С.М. Пригодій вказував на те, що глибинне значення архетипного міфу є загальним для всіх народів світу, проте національні культурні традиції впливають на нього, видозмінюють і трансформують [180].

Метою даного підрозділу є виявлення ролі архетипів і міфологем у структурі художніх образів у творі І.О. Буніна «Окаянні дні» (1918–1920).

Уже в ранній творчості письменника проявилось його захоплення східними релігіями, орнаменталізмом. Так, в оповіданнях і повістях з циклу «Тінь птаха» (1907–1911) присутні образи, що відсилають до стародавніх культур: мусульманський Птах Хумай, тінь від якого «приносить царственность и бессмертие» [43, т. 3, с. 331] («Тінь птаха»); грецькі храми Сонця («Море богів» («Море богов»)); сфінкси Каїра («Світло зодіаку» («Свет зодиака»)); піски і могили Єрусалиму («Юдея» («Иудея»)); мечеті Омара («Камінь» («Камень»)); язичницькі жертовники Кармила («Шеол» («Шеол»)); шлях до пекла через Юдейську пустелю («Пустеля диявола» («Пустыня дьявола»)); води Йордану («Країна Содомська» («Страна Содомская»)); стіни храму Едему («Храм Сонця» («Храм Солнца»)); древні пергаменти Назарета («Геннісарет» («Геннисарет»)). Усі ці образи мають міфологічну основу, оскільки пов'язані з культурами Єгипту, Греції, Юдеї, історією мусульманства й іудаїзму. Пласти біблійної історії оживають у згадках про легендарних героїв: Адам, Мойсей, Каїн, Ной, Ісус Христос та ін. У той же час згадані образи не набувають у контексті творів художньої

узагальненості, оскільки існують у просторі жанру подорожніх нотаток. Авторська розповідь найчастіше фіксує враження від побачених пам'яток, з'єднує їх з описами сучасних людей і пейзажів, убачаючи в цьому продовження історії або новий виток розвитку культури.

У різні періоди життя і творчості письменник звертався до символічних образів, заснованих на біблійних міфологемах. Образи з давньою архетиповою історією відрізняють і пізню прозу письменника, де звернення до Біблії пояснюється не стільки розширенням інтертекстуального простору його творів, скільки концентрацією духовного значення окремих художніх образів.

У деяких творах І.О. Буніна опис міфологічних артефактів супроводжуються авторськими переживаннями, що підсилюють суб'єктивізм оповідання. Відзначимо нарис «Пустеля диявола», в якому оповідач, максимально наближений до ліричного героя, намагається осмислити момент зіткнення з легендарним минулим. Перехід через пустелю, де оповідач немов відчув присутність диявола, який колись спокушав Христа, зображується автором як реальність, яку він сприймає в даний момент. Образ біблійної події в індивідуальному сприйнятті оповідача набув значення міфологеми. У подальшій творчості І.О. Буніна подібним способом будуватимуться інші міфологічні образи: від особистого переживання – до художнього узагальнення, що поширюється на сюжетні події, характери героїв, композиційні ходи, жанрові особливості, концептуальний зміст. Таким чином, окремі моменти розповіді в ранніх оповіданнях письменника отримали статус авторського прийому, який посилювався в подальшій творчості І.О. Буніна.

Написаний у роки революції і громадянської війни щоденник І.О. Буніна «Окаянні дні» (1918–1920) має складну історію входження до світової літератури. Понад шістдесят років цей твір був під суворою заборонаю, його друкували та читали тільки поза межами СРСР, оскільки в

ньому містилися оцінки, неприйнятні для офіційної радянської історії та ідеології.

Письменник, який відчував себе спадкоємцем класичних традицій у літературній творчості та соціальному статусі, у січні 1920-го року назавжди покинув батьківщину, відчувши несумісність власних моральних принципів із перспективами нової суспільної перебудови, заснованої на насильстві й атеїзмі. Книгу «Окаянні дні» можна вважати не тільки літописом трагічних подій, а й історичним пророцтвом, оскільки зазначені письменником (на самому початку революції та громадянської війни) прояви тоталітаризму з боку радянської влади пізніше стали реальною дійсністю. Автор, за його визнанням, «с напряженным вниманием вглядывался в ту великую историческую драму, свидетелем которой довелось быть» [36, с. 252]. Пророцтва І.О. Буніна пронизані справжньою пристрастю, оскільки його душа страждала від усвідомлення масштабів руйнування і держави, і людських душ.

Активне дослідження книги І.О. Буніна «Окаянні дні» почалося з початку 1990-х років. Це роботи О.В. Громова-Коллі [63], К. Еберт [238], О.В. Скороботової, Л.М. Юрченко [244], Н.М. Ротанової, Т.К. Савченко, М.В. Нікітіної [158], А.С. Трусової та ін. Осмислення створеного письменником літопису революції та громадянської війни отримало різні напрямки. Історична основа твору дала змогу оцінити документальну точність і пророцтво авторського погляду на глобальний соціальний експеримент. Проблеми художнього втілення подій, свідком яких був І.О. Бунін, стали предметом для феноменологічних та інтертекстуальних досліджень.

У книзі І.О. Буніна «Окаянні дні» повною мірою проявився імпресіоністичний стиль, характерний для більшості його творів. У щоденниковій прозі письменника простежується підвищена увага до емоційних, чуттєвих деталей, суб'єктивність вражень, а також

фрагментарність композиції, монтажна побудова, динамізм художнього дії. Події у Москві 1918-го року та Одесі 1919-го року зображені письменником з почуттям «гнева, ярости, бешенства». Позиція І.О. Буніна відрізняється цілісністю, точністю акцентів і філософічністю висновків. Письменник бачив справжню сутність натовпу, охопленого революційною гарячкою, і він однаково не сприймає розбійницький розгул селян і солдатів, криваві розправи радянських начальників, лицемірство літераторів, які швидко визнали нові правила життя. І.О. Бунін не сумнівався у своїх оцінках того, що відбувається, з хронікальною точністю описуючи загибель імперії та стрімке зубожіння нації. Він створив не нотатки нейтрального спостерігача, а працю мислителя, який з болем дивився навколо себе і з докором звертався до співвітчизників: «Как потрясающе быстро все сдались, пали духом!» [36, с. 250].

Книга І.О. Буніна складається з двох нерівних частин, які об'єднані місцем і часом дії. Московський щоденник – це події зими і весни 1918-го року (з 1 січня по 24 березня), і одеський щоденник 1919-го року (з 12 квітня по 20 червня). Опис революції в Москві – це менша частина «Окаянных дней», хоча хронологічно вони зрівняні описом трьох місяців складної історії, яка спостерігається з різних міст держави. Сцени з життя революції письменник показує кінематографічно, монтуючи кадри різного плану зображення. На думку відомого бунінознавця І.Б. Ничипорова, книга І.О. Буніна має драматургічну структуру, оскільки «авторське сповідально-аналітичне слово перебуває в напруженій, нерідко конфліктній взаємодії з голосами багатьох названих і неназваних персонажів, з мовною стихією вулиці, революції» [160, с. 171]. Така дискретна побудова підпорядкована головному художньому задуму – втіленню «яви народной смуты». Укрупнені кадри облич змінюються загальними планами, а окремі репліки зливаються в загальний хор голосів, серед яких явно різняться два: повний сум'яття голос інтелігенції та спраглий розправи рев натовпу. Замальовані з вулиць Москви

й Одеси описи свідчать про деградацію суспільства, його істинну «окаянність».

Мотиви насильницької смерті, жорстокості, святотатства є основними у творі. Розкриваючи їх, автор звертається до біблійного тексту, зокрема до Старого завіту й Апокаліпсису. Міфологічний образ сатани, звіра повною мірою відповідає сприйняттю І.О. Буніним революційних подій. Образ сатани використовується письменником як узагальнення соціально-політичних подій і настроїв часу: «Каин России, с радостно-безумным остервенением бросивший за тридцать сребреников всю свою душу под ноги дьявола, восторжествовал полностью» [36, с. 126]. Образ сатани посилюється іншими біблійними символами втіленого зла – Каїном та Іудою, що акцентують тему зради і злочинності. Для стилю І.О. Буніна характерне поєднання символічного образу з його реальним тілесним втіленням, як у повісті «Пан із Сан-Франциско», де в абсолютно реалістичне оповідання включений не менш реальний образ диявола, який спостерігає за рухом кораблів з острова в океані. Воланд з роману М.О. Булгакова «Майстер і Маргарита» має безпосередні літературні зв'язки з образом сатани з «Окаянних днів», який сприймається як втілення зла в діяннях людей.

Бунінським образам, в основу яких покладено міфологеми, притаманна особлива суб'єктивність, переживання відомих біблійних ситуацій як особистих, які проектується на власний реальний досвід автора. Офіційний атеїзм, панівний у час, зображений письменником, робить образи-міфологеми своєрідним протиставленням новим символам влади. Духовним змістом всупереч загальному руйнуванню цінностей наповнені образи ікон, храмів, священників та ін. Ці образи, які автор називає «островами християнської вери», супроводжуються мотивами прощання, відходу, вмирання.

І.О. Бунін вважає, що більшість оцінок народу, особливо його релігійність і духовність, були надумані літераторами, філософами,

політиками, які хотіли видати бажане за дійсне. Часто не розуміючи народ, його істинний характер, сокровенні почуття і бажання, у літературі створювався фальшивий образ мужика – гранично спрощений і вигаданий: «Народ сам сказав про себе: Из нас, как из древа, – и дубина, и икона...» [36, с. 58].

У книзі «Окаянні дні» автор знаходить образ для визначення того стану, в якому опинився відірваний від звичного життя революційний народ – «окаянний», тобто той, що ступив на дорогу гріха, відмовився від Бога, добра, милосердя. «Окаянний» означає «знедолений, гідний прокляття, відчужений; нечестивий, відданий на загальну наругу; недостойний, жалюгідний; загиблій духовно, нещасний; грішник» [135, с. 160].

Слід визнати, що мужики у творах І.О. Буніна ніколи не зображувалися спрощено або ідеалізовано. У повістях («Село» і «Суходіл»), оповіданнях («Косарі», «Війна», «Веселий двір» та ін.) письменник концентрував увагу на зображенні жорстокості, лицемірства, байдужості до найближчих людей, а ще – пристрасне бажання отримати все відразу і задарма. Продовжуючи роздуми про народ, в «Окаянних днях» І.О. Бунін пише: «Какая это старая русская болезнь, это томление, эта скука, эта разбалованность – вечная надежда, что придет какая-то лягушка с волшебным кольцом и все за тебя сделает» [36, с. 60].

Таким чином, міфологема «окаянний» отримала у творі І.О. Буніна остаточне оформлення, пов'язане з гріховно біблійною подією – братовбивством, причина якого криється в усвідомленні чиєїсь першості. У ролі Каїна виступають, на думку письменника, не конкретні особистості, а весь народ, який внаслідок революційних потрясінь відійшов від божественної істини та став учасником братовбивчої громадянської війни.

У тексті твору І.О. Буніна міфологеми Каїн та Авель переосмислені: вони існують не як протилежності, протиставлення добра і зла, а як утілення

взаємозв'язку «усіх з усіма» загальною виною, у наслідок чого образ-характеристика «окаянний» набуває значення загальної винності.

Письменник із неприхованою зневагою сприймає нових господарів життя, діяння яких досліджує, не шкодуючи навіть побратимів по перу. По-перше, І.О. Бунін усвідомлює велику підготовчу роботу, проведену інтелігенцією – «музою народного бунта», освятив шлях насильства як засобу зміни життя на краще. Заспокоєний фальшивими оспівуваннями «силушки народной» і закликами до боротьби проти гнобителів, народ перетворився, на думку письменника, у злобну силу, яка в першу чергу зищила своїх учителів. Критика державних устоїв, уряду, дворянства, буржуазії довгий час була принципом культурного, політичного, філософського життя країни, що спричинило, на думку І.О. Буніна, загальне невдоволення життям, прагнення кардинально все змінити.

Письменник описує тих, хто очолив криваву стихію революції. Рядки з Біблії («Плач Єремії») розкривають їхню сутність за допомогою метафори: «Между народом Моим находятся нечестивые; сторожат, как птицеловы, припадают к земле, ставят ловушки и уловляют людей. И народ Мой любит это» [36, с. 26]. Не вдаючись у тонкощі політичних назв, І.О. Бунін називає їх «ловцями душ», «дирижерами всеобщей ненависти». Новоявлені «птахолови» зіграли на низинних почуттях натовпу, вказавши на тих, кого слід звинувачувати і карати за народні страждання та тяжке життя.

Звертаючись до Біблії, письменник порівнює себе з Єремією, який пророкував і оплакував смерть Єрусалима. Елементи жанру плачу, введені в «Окаянні дні», дозволяють висловити активну авторську позицію, неприйняття насильства та глибоке особисте страждання з приводу загальної соціальної та духовної катастрофи.

І.О. Бунін відзначає атмосферу «диявольської гри» як одну з характерних рис революцій: «бешеная жажда игры, лицедейства, позы, балагана» [36, с. 48]. Лицедійство він вбачає багато в чому – від радянського

календаря і правопису до нових правил ідеології та фігур у владі. Різкі, вбивчі характеристики письменник дає Леніну та Луначарському. Не оминає увагою автор і колег по письменницькому ремеслу – В.В. Маяковського, С.О. Єсеніна, В.Я. Брюсова, О.К. Толстого, які у своїх творах про революцію оспівували загибель країни, зміцнювали віру в правильність «нової історії». Усіх, хто не бачив або не хотів бачити страшну сутність революції, письменник відносив до тих, які переступили Божі заповіді, служить «сатане Каиновой злобы».

Відповідно до класифікації А.П. Бабушкіна [17], образ «окаянних днів» можна вважати образом-сценарієм, оскільки у сприйнятті автора відомий сюжет набув нового наповнення «у своїй тілесній і чуттєвій формі». На відміну від образів-фреймів, які мають більш статичну структуру, засновану на одномоментних зображеннях-кадрах, образи-сценарії динамічні в розгортанні та художньому узагальненні. Письменник, як було зазначено вище, змінив архетиповий сюжет, додав до одвічної суперечки біблійних братів Авеля та Каїна нові мотиви: загальної провини, демонізму, лицедійства, гри та ін.

Біблійні архетипи братовбивства, апокаліпсису, всесвітнього потопу отримали в книзі І.О. Буніна «Окаянні дні» конкретні форми хронотопу, чітко окреслені історичним часом і географічним простором (революція 1917 р., Москва, Одеса та ін.).

Образами-фреймами щоденника письменника можна вважати образи втраченого раю, Божого саду, дерева життя та ін. З цими образами асоціюються біблійні історії, проте у творі І.О. Буніна вони є статичними, не змінюють своє архетипне значення протягом сюжетного розвитку. Ці образи символізують головні втрати, що відбулися в суспільстві, посилюють значення культурної катастрофи, акцентують певні мотиви (вигнання та втрати раю, тривалих страждань за бунт проти Бога, нехтування Божими заповідями та ін.).

У художній свідомості письменників-емігрантів (Б.К. Зайцева, І.С. Шмельова, Л.Ф. Зурова та ін.) архетип «втрачений рай» отримав значення втраченої суті, якої може бути позбавлена людина, народ, світ. В «Окаянних днях» І.О. Бунін акцентує увагу на втраті Бога та пам'яті, звідси – повторювання мотивів наруги над святинами та безглуздості життя. Драматизм цих мотивів підсилюють пейзажі вічного оновлення природи: «Весна, пасхальные колокола звали к чувствам радостным, воскресным. Но зияла в мире необъятная могила. Смерть была в этой весне, последнее целование...» [36, с. 72].

Таким чином, образ втраченого раю містить цілий спектр мотивів, пов'язаних уже не з біблійною, а реальною історією. Це такі мотиви, як втрата дому, історії, культури, колишнього устрою життя, пам'яті, віри та ін. Розповідь в «Окаянних днях» пронизана численними біблійними алюзіями і ремінісценціями, у яких, незважаючи на весь трагізм реальності, немає злоби, роздратування, а є лише велика печаль і надія на невідворотне духовне відродження.

З архетипом втраченого раю пов'язаний образ апокаліпсису, кінця не тільки райського життя, а й усього земного існування. Мотив загибелі, смерті втілюється, перш за все, в образі сонця, що супроводжує зимові події (лютий 1918 року): «слепит низкое солнце», «горит от солнца», «залитой ярким солнцем», «очень, даже слишком солнечно». Картини апокаліпсису освітлюються сонячним світлом: «Ночи там не будет, но один день, освещаемый не чувственным солнцем, но духоносным Солнцем Правды» [213, откр. с 7–14]. В «Одкровенні» Іоанна Богослова згадується дружина, одягнена в сонце, яка, на думку тлумачів Апокаліпсису, символізує гоніння на християнство.

У тексті «Окаянних днів» є ряд прямих цитат із «Одкровення Іоанна Богослова»: «Блаженны, *уже избрал и приял еси, Господи...*». Істинно так. Блаженны мертвые» [36, с. 99]; а також зі Старого Завіту і Талмуду: «Вот

выйдут семь тощих коров и пожрут семь тучных – и не станут оттого тучнее... И лицо поколения будет собачье...» [36, с. 112]. У цій фразі письменник цитує одночасно Біблію і Талмуд, об'єднуючи християнські й юдейські істини для посилення звіриного начала в узагальненому образі революційного апокаліпсису. Образи корів, що поїдають одна одну, запозичений із біблійної історії про Йосипа, який розгледів у цьому пророцтві майбутнє Єгипту – сім років урожайних і сім голодних. Образ собачого обличчя покоління, яке руйнує традиції своїх батьків, походить з Талмуду. Для вираження власного душевного стану автор звертається до слів біблійних пророків: Давида («Поношение сокрушило сердце мое» [36, с. 41]) і менш відомого Єздри («Утешься ради скорби всего Иерусалима» [36, с. 51]).

Біблійні архетипи втраченого раю і кінця світу у творі І.О. Буніна «Окаянні дні» підкріплені численними асоціаціями з давніми священними книгами, зокрема темами, мотивами й образами, пов'язаними з втратою, падінням (моральним і фізичним), руйнуванням, смертю. Разом з ними у творі згадуються імена пророків, апостолів, патріархів, створюючи масштабний культурний контекст і акцентування духовного змісту життя тих небагатьох людей, які покликані зберегти справжні цінності – у цьому їхня особлива місія, яку відчував і сам письменник.

4.2 Образне втілення абсурду в нарисах І.О. Буніна 1930–1950-х років

Предметом дослідження в цьому підрозділі є публіцистика І.О. Буніна 1930-х – 1950-х рр., в якій письменник повертається до подій «проклятих днів». Збірка «Серп і молот» була уперше опублікована під такою назвою в 1935 році в прижиттєвому «берлінському» зібранні творів письменника. Пізніше до нього додалися нариси, написані в 1948 році – «Автобіографічні

нотатки», «Волошин», «Горький», «Гегель, фрак, заметіль», які також продовжили документальну прозу письменника періоду революції та громадянської війни. Твори, об'єднані спільною темою «окаянних днів», отримали остаточну назву у виданні 1986 року (Лондон) – «Під серпом і молотом». Здається, що назва досить точно відображає авторське ставлення щодо тоталітаризму радянської системи. Слід відзначити образність назви збірки, її концептуальний сенс і художню виразність, оскільки головні радянські символи, окрім звичної алегорії праці та союзу робітників і селян, набувають ще й негативне значення – смерті, руйнівної сили.

Розглянемо один із творів цього циклу – мемуарний нарис «Гегель, фрак, заметіль» (1948), який є логічним продовженням і певним узагальненням щоденників 1920-х років. Письменник залишився непохитним у своєму ставленні до революційного перевороту і свою місію вбачав у протистоянні «бісівським силам», які знехтували людськими цінностями. І.О. Бунін сформулював високу і складну місію еміграції – вистояти «сознательно и действенно против врага, ныне столицу свою имеющую в России, но претендующего на мировое владычество» [36, с. 326].

Три слова в назві твору, на перший погляд, абсолютно не пов'язані логічно: ім'я філософа (Г.В.Ф. Гегель), деталь аристократичного костюма (фрак) і природна стихія (заметіль). Ім'я Гегеля згадується в нарисі для виправдання жорстокості мужиків, які обскубли панських павичів і «пустили их, окровавленных, метаться, тыкаться куда попало с отчаянными воплями». Письменник подає у творі свою переписку з журналістом, який розкритикувавши його статтю, навів як аргумент слова філософа Гегеля про розумність усього дійсного. «Что разумно, то действительно и что действительно, то разумно» [53, с. 15], – так звучить теза Г.В.Ф. Гегеля, алюзія на якого звучить у нарисі. Обскубані революційними матросами павичі та виправдання цього діяння філософськими фразами – це образ-

символ безглуздої жорстокості, революційного абсурду. Більше того, розповідаючи про перші роки еміграції, особливо про довгу дорогу до Європи, І.О. Бунін порівнює себе і своїх співвітчизників з Єлецькими павичами, вказуючи на схожість і в акті безглузлого насильства, і внутрішнього стану – болю, образи, відчаю. Образ ошипаних павичів набуває ще й додаткове значення – стає символом схильної до страждань і випробувань інтелігенції, гонінь на людей культури в новому радянському суспільстві, а також узагальнює тотальні загрози з боку дикої народної стихії.

Решта оповідання побудовано за принципом градації, яка розкриває абсурдність нового життя в Росії. Образ фрака – такий же символ старого світу, як і не зрозумілі нікому «аргументи» з класичної німецької філософії Гегеля. Образ хуртовини у своїй структурі містить алюзію на фразу з повісті «Капітанська дочка» («Не приведи Бог видеть русский бунт, бессмысленный и беспощадный»), а також на повість О.С. Пушкіна «Заметіль». Заметіль стає символом історичного хаосу, який сплутав долі людей, порушив усталений рух суспільства та окремої людини.

Поєднання в назві слів з далеким значенням та їхнє тлумачення крізь призму радянських реалій («Гегель, фрак, заметіль») покликане показати взаємозв'язок мотивів безглуздості й абсурдності того, що відбувається у радянському суспільстві (насильство, трагічна доля інтелігенції, втрата культурних цінностей, свободи, прав людини та ін.).

Оповідь у творі вирізняється підкресленим документалізмом, безпосередньою опорою на реальні факти, почуті розмови та побачені картини життя. За рахунок хронологічної документальності жанр нарису наближається до щоденникової прози та мемуарів. Йдеться про події 1920 року, коли І.О. Бунін і В.М. Муромцева жили в Одесі, а потім, залишивши Росію, пройшли шлях від Туреччини до Болгарії, Софії.

Перебування І.О. Буніна в Софії, яка тоді була під французькою окупацією, так само як і в Стамбулі, і Парижі, було непростим для письменника, нерідко в ньому були драматичні сторінки, однак вони були не такими абсурдними, як нове життя в Росії. Слід додати ще і психологічне відчуття І.О. Буніним разом з іншими співвітчизниками бездомними емігрантами і «в некотором роде тоже весьма ошипанными павлинами».

Образи «фрака» і «хуртовини» пов'язані із зображенням життя в Росії після революції. Це уривчасті фрагменти нового життя, які черпалися письменником із листів від рідних і знайомих. І.О. Бунін пише про страшні факти принижень, фізичних і душевних мук, методичного знищення інтелігенції.

З болем І.О. Бунін пише про долі своїх рідних братів і сестри, які померли у страшенних злиднях при більшовиках. З життям старшого брата пов'язаний образ фрака – ще один образ-символ абсурдності нового життєустрою. Брат заради шматка хліба писав портрети на замовлення нових господарів життя. Колишній дзвонар і босяк Васька Жохов замовив свій портрет у фраку й циліндрі, що дісталися йому з розграбованої панської садиби. Фрак, підкреслюючи в минулому не просто статус у суспільстві, а особливу урочистість, святковість і вишуканість, одягнений на босяка Ваську, має таке саме значення, що і павичі, які втратили своє пір'я. Це свого роду метафора суспільної перебудови. Перевдягання як символ революційних перетворень залишилося лише зовнішнім лицедійством, що не торкнулося суті внутрішньої. Общипані павичі залишилися павичами, а Васька, переодягнений у фрак перетворився на соціальну карикатуру.

Широко відомий образ блоківський заметілі – символ революції – у творі І.О. Буніна набуває різко негативного значення. Письменник нещадний до декадентських красот О.О. Блока, згадуючи «лиловые миры», «серый пурпур серебряной Звезды», «перламутр и аметист метели».

Модерністському образу хуртовини з блоківського поетичного світу І.О. Бунін протиставляє образ реального холоду зі снігом і вітром, від якого загинули його рідні та ще сотні тисяч людей. Своїх же побратимів по перу І.О. Бунін критикує за лицемірство, продажність, відсутність «категоричного імперативу», який не дозволяє переходити за кордон моральних принципів, як визначив його І. Кант «з'єднання розуму і духу».

Таким чином, І.О. Бунін створив нові образи абсурдного радянського світу, що мають міфологічну основу. Міфи про справедливе радянське суспільство, нова «релігія» (тобто нова ідеологія) яскраво втілені письменником у художніх деталях, значення яких було розширено до узагальнюючих образів-символів. Жертвами «окаянних днів» виявилися, на думку автора, ті, хто створював романтичний образ революції. Образ блоківської «хуртовини» – один із них.

У висновку твору автор подає розлогу цитату з рецензії на роман Л.М. Толстого «Анна Кареніна», в якій на догоду читачам-пролетарям сюжет «переказується» зрозумілою «товаришам» мовою. За допомогою цього прийому І.О. Бунін висловлює обурення з приводу швидкого «перекрашування» колишніх побратимів по перу. Письменник проводить аналогію з літераторами-народниками, з якими не раз зводила його доля і погляди яких у свій час він поділяв. На думку автора, саме вони підготували ґрунт для подібної творчості. Так за допомогою абсурду, сатири, сарказму письменник підкреслює контраст зовнішнього опису і внутрішнього змісту, розгортає предметну деталь до рівня художнього узагальнення.

Фінал нарису «Гегель, фрак, заметіль» ще раз підтверджує безкомпромісну позицію І.О. Буніна, який немов підводив підсумки багаторічної суперечки про історичний шлях Росії. Він до кінця випив чашу вигнання, але не змінив стоїчного неприйняття по відношенню до радянської дійсності, залишившись вірним своїм творчим і моральним принципам, власному «категоричному імперативу».

4.3 Архетипна основа образів у збірці «Боже дерево»

Збірка «Боже дерево» була видана в 1931 році, до неї увійшли оповідання, написані І.О. Буніним у 1927–1930-х роках: «Боже дерево» (1927), «Олексій Олексійович» (1927), «Пролісок» (1927), «До роду батьків своїх» (1927), «Старий порт» (1927), «Пінгвіни» (1929), «Прихильна участь» («Благосклонное участие», 1929), до них приєднувалася серія коротких оповідань 1930-го року: «Ландо», «Вбивця» («Убийца»), «Приречений будинок» («Обреченный дом»), «Ідол», «Слон», «Теляча голівка», «Роман горбаня», «Молодість» («Молодость»), «Червоні ліхтарі» («Красные фонари»), «Грибок», «Ущелина», «Перше кохання», «Небо над стіною» («Небо над стеной»), «Побачення» («Свидание»), «Півні» («Петухи»), «Муравський шлях» («Муравский шлях») та ін.

Центральним образом для всього циклу обраний образ «божого дерева» з однойменного оповідання, в якому автор поринає у спогади. В оповіданні «Боже дерево» І.О. Бунін не використовує характерного для пізньої прози синтезу різних часових пластів – сьогодення і минулого (пов'язаного з доемігрантським життям). Оповідач не позначає свого нинішнього перебування, не вказує на те, що згадує минулы часи. Увесь зміст твору є абсолютно цілісним у хронотопічному плані. Сюжетна і жанрово-стильова особливість оповіді полягає в його хронологічній конкретності. Більше того, твір стилізований під щоденникові записи, кожній частині розповіді передуює дата із зазначенням числа та місяця. Рух сюжету в оповіданні «Боже дерево» визначають діалоги оповідача з балакучим сторожем Яковом, які відбувалися щодня і записи яких фіксувалися автором-оповідачем протягом двох тижнів.

Простір подій окреслений в оповіданні межами садибного саду – одного з улюблених просторових образів у творчості І.О. Буніна, оскільки органічно поєднує в собі природне і людське. Зустрічі та розмови

господарів маєтку зі сторожем Яковом відбуваються в глибині саду, куди вони приходять спочатку з цікавості до нової людини, а потім із бажанням послухати і зрозуміти його характер. У процесі спілкування визначаються статусні, мовні, культурні та філософські полюси співрозмовників. Примітно, що в оповіданні використовується множинна форма першої особи, тобто оповідач говорить не тільки від себе, але й від імені «ми», до кінця розповіді так і не пояснивши, з ким саме він жив улітку в маєтку. Однак це й не так важливо, оскільки форма займенника, використана в множині, акцентує не тільки особистий, але й колективний досвід бунінського покоління.

Звернемося до головного образу розповіді – «божому дереву», який був винесений автором у назву оповідання, а пізніше – назву циклу творів, виданого у 1931 році. Назва твору і збірки відсилає до більш раннього оповідання письменника – «ГраMATика любові». Образ «милого деревця» (тамариску) втілює ідею життєвих сил, здатних розкритися у сприятливий момент під впливом духовних зусиль.

Таким чином, про багатозначність образу «божого дерева» сигналізує назва, а також ті асоціації, що пов'язані з раніше створеними творами І.О. Буніна. В оповіданні 1927-го року попередні ціннісні смисли образу просвічують крізь нові, передаючи імпульси раніше створених значень. Відзначимо, що багатшаровість образів – «просвічування» одного значення крізь інше – характерна для пізньої творчості письменника, коли створені раніше образи зі своїм ціннісними та емоційними смислами повертаються в нові твори, входячи до нового контексту. Процес повернення та трансформації образних смислів і значень створює атмосферу безперервного саморозвитку образів і безперервного руху авторської думки. Використовуючи термінологію Ю.М. Лотмана, визначимо взаємодію старих і нових значень як особливу семіосферу художнього світу письменника.

В образі «божого дерева» письменником закладено древній архетип світового дерева, в якому втілені різні сфери світобудови, а також підкреслено зв'язок із ними людини, його спрямованість вгору, до духовного зростання і розвитку.

Ф. Вілрайт розглядає архетипічні образи як втілення опозиції «верх – низ», при цьому відзначаючи їх взаємопов'язаність «із протилежними конотаціями» [218, с. 98]. Образ дерева як стійкий архетип, обумовлений міфопоетичною моделлю світу, посилюється в контексті розповіді просторовим образом саду. Зростаюче дерево, за класифікацією Ф. Вілрайта, належить до образів «верху», що вказує на висоту людських прагнень і духовних поривів. Поєднання двох образів в одному («боже дерево») підтверджує приналежність до високих небесних сфер і відчуженість від земної суєти. Ці риси характеру та свідомості персонажа виявляються в манері мови Якова («говор старинный, косолапый, крупный») в побутових дрібницях, розлогіх міркуваннях, вчинках. Герой оповідання пояснює свій характер і настрої близькістю до природи – саду, деревам: «Я живу, как Бог вялит, я, как говорится, божья древо: куды ветер, туда и она...» [34, т. 5, с. 354].

Улюблені образи-персонажі І.О. Буніна відрізняються особливим сприйняттям життя, орієнтованим на його природний рух, звідси – природність їх поведінки, готовністю жити згідно ества і душевних поривань. Такі героїні оповідань «Легке дихання», «Темні алеї», «Наталі», «Граматика любові», «Чистий понеділок», «Муза», «Танька» та ін. Сторож Яків – це народний варіант таємного героя, коли в поняття природності і натуральності органічно входить поняття роботи, яка приносить задоволення. Бадьорість духу і радість – ці якості, висхідні до архетипу «верху», визначають настрій і поведінку героя.

Крім дерева, у творі присутні й інші архетипи – дорога, коло, верх, низ, небо, земля, – які корелюють і з людським існуванням (зовнішнім і

внутрішнім), і з самим життям, рух якого різноманітний і непередбачуваний, може здійснюватися в різних напрямках. Категорія простору при цьому постає як ряд усталених опозицій, або в їх синкретичній, або в синтетичній єдності. На думку Н.А. Потребі, «образи “відкритого” універсального простору часто тотожні природі, яка розуміється не як той чи інший пейзаж, включений до розповіді, а як естетична категорія, яка має ознаку іманентності» [177, с. 14].

В оповіданні І.О. Буніна «Боже дерево» образи дерева, алеї, саду мають архетипове значення відкритого простору – так його сприймає головний герой, оскільки сам себе називає «божим деревом». У художньому світі твору існує ще одне розуміння тих же образів (дерева, саду та ін.), що належить оповідачеві, який задає питання: «Отчего так особенно прекрасно все старинное, старые березы, например?» [34, т. 5, с. 354].

У сприйнятті природи оповідачем, наближеному до автора, можна виділити амбівалетную пару: старі дерева (справжнє) – старі люди (минуле). У культурний простір спадкоємця дворянських традицій включається минуле, пов'язане з родом, будинком, культурою. Тоді як для сторожа Якова головним є тільки сьогодення – прийняття життя в його природних змінах, звідси його небажання говорити про минуле або про майбутнє. Протилежним полюсом в його внутрішньому просторі є спотворення природного руху життя, яке втілюється в образах «божих людей»: «Они страсть как кричат, эти калеки переходжие. Как поднимут, поднимут «разжалкие папашечки...» <...>. Их всех надо по тюрьмам рассажать, они там сытые и на всем готовом будут» [34, т. 5, с. 361].

Образи «калік перехожих» у ранніх творах І.О. Буніна зустрічаються в оповіданнях «Підторжя» (1909), «Я все мовчу ...» («Я все молчу...», 1913), повісті «Село» (1910), але остаточно вони завершилися у більш пізніх творах: «Слава» («Слава», 1924), «Боже дерево» (1931) та ін. Авторська оцінка ярмаркових «божих людей», що годуються грою й обманом,

збігається з думкою героя Якова. Лицедійство і скоморошество викликає в письменника різке неприйняття, яке остаточно сформувалося в щоденнику письменника «Окаянні дні». Саме в цьому творі І.О. Бунін визначив цю національну рису як «пристрасть до лицедійства», що мала трагічні наслідки для історії країни.

Таким чином, архетипна основа образу «божого дерева» пов'язана з образом «божого людини» за ціннісними параметрами головного героя Якова і героя-оповідача, який прислухається до думок та оцінок сторожа. Архетип дерева акцентує позицію «верху». Життя в єднанні з природою, розуміння і милування нею визначається образом «божого дерева» як окремою сутністю та частиною чогось більшого, колективного («лес по дереву не тужит»). Протиставлення співзвучних, але протилежних за семантикою образів, проходить за такими якостями, як природність / лицедійство, праця / обман, природність / гра.

Ключовим архетипом, за теорією К. Юнга, є Самість (Selbst) – центр несвідомого і принцип, що організує особистість. Самість – це прагнення до цілісності й ідеалу. Досягнення самості – це пізнання Бога, яке позначає духовний розвиток і трансформацію особистості. Самість, як її визначає К. Юнг, – це «підсвідомий образ життєвої мети, який продукується спонтанно. У ньому міститься мета людини – реалізація своєї індивідуальності» [34, с. 282]. Образ «божого дерева» у творах І.О. Буніна наближений до архетипу Самості, оскільки він близький до землі, саду, світла, він ближче до природи, її божественної душі. Індивідуальність героя проявляється в усьому: мові, одязі, житлі, заняттях, поглядах на життя та ін. Наратор і його супутник (супутниця) кожен день слухають нехитрі розмови Якова, розуміючи, що в його ставленні до життя, природи, місту, смерті, сім'ї закладений особливий сенс, який слід зрозуміти та застосувати до свого життя. Саме самість Якова є предметом розповіді, головною цінністю «божого дерева» – наближеного до Бога.

Слід зазначити ще один архетипний образ у циклі «Боже дерево» – образ будинку, який є одним з ключових у творчості І.О. Буніна. У творі присутня традиційна для І.О. Буніна дихотомія: садибний будинок і селянська хата. В оповіданні є садибний будинок, в якому живе оповідач і де він записує свої спостереження, а також – тимчасове житло сторожа. Курінь, що стоїть посеред дерев, служить Якову притулком. До будинку в традиційному розумінні Яків ставиться зі зневагою.

Курінь Якова, за класифікацією Г. Башляра, є хатиною – одним з поетичних різновидів архетипу будинку. На думку вченого, хатина втілює ідеальне житло людини, що шукає притулку від міської суєти і прагне досягнути сенс життя. Учений пише: «Пустельник *один* перед Богом, хатина відлюдника – антипод монастиря. Навколо цієї зосередженої самотності сяє світ медитації та молитви, це світ поза світом» [21, с. 48].

Хатина-курінь Якова виконує прагматичні функції – служить місцем спостереження для охорони саду, однак має і супутні смисли: відмова від благ цивілізації, єднання з природою, аскетизм і самотність. «Абсолют притулку» відчують у курені міські гості, особливо під час бурі, коли солом'яний дах нещадно поливається дощем і зривається вітром. На думку Г. Башляра, такі природні катаклізми входять до архетипу хатини-житла як одні з основних, оскільки зміцнюють і виховують дух. В оповіданні І.О. Буніна буревій у саду описаний оповідачем, який переживає негоду в будинку, тому уявити відчуття сторожа серед природи йому допомагають лише наслідки стихії: зламані гілки, купи листя, шматки соломи. Нічну «мужність одинака» Яків ховає за усмішкою, іронією: «Ничего! Авось не первая волку зима! Мы этих бурей не боимся!» [34, т. 5, с. 361].

Імпліцитний автор оцінює всіх героїв з позиції всезнання. З точки зору оповідача, сторож Яків привабливий саме своїм свіжим (одивненим) поглядом на природу, Бога, життя людини. Його міркування цікаві наратору, видаються йому оригінальними, гідними спостереження й

аналізу, зокрема, говір старого, його казки-примовки, погляди на сім'ю, релігію, місто, смерть. Незважаючи на загальний позитив по відношенню до героя, крізь доброзичливість відчувається поблажливість. Один з найголовніших діалогів Якова й оповідача про сенс життя набуває з точки зору авторського всезнання особливий сенс. З одного боку, оповідачем порушуються проблемні питання й очікуються більш менш конкретні відповіді, тоді діалог нагадує розмову дорослого і дитини; з іншого – оповідач намагається отримати відповіді на питання, яких він сам не знає, – тоді ухильні і несподівані відповіді сторожа міняють місцями дорослого і дитину:

«– А может, ты живешь только для того, чтобы есть, пить, спать, потомство плодит и жить в свое удовольствие?

– Нет, это я бы заскучал.

– Значит, ты живешь не для этого? Но тогда для чего же?

– А чтоб радость была... [34, т. 5, с. 364–365].

Розгляд інших оповідань з циклу «Боже дерево» переконує у важливості міфокритичного підходу, оскільки архетипна природа більшості художніх образів пояснює авторські інтенції даного періоду творчості І.О. Буніна. Одним із домінантних образів збірки є образ смерті. В оповіданнях «Олексій Олексійович» (1927), «До роду батьків своїх» (1927), «Ландо» (1930), «Приречений будинок» (1930), «Грибок» (1930), «На базарній» (1930), «До переможного кінця» («До побідного кінця», 1930), «Лист» («Письмо», 1930) та ін. головним образом, навколо якого будується сюжет, групуються персонажі та визначається композиція, є вмирання (людини, будинку, природи, любові та ін.). Раптова смерть енергійного Олексія Олексійовича – душі будь-якої компанії, відкриває галерею архетипних образів смерті, які слугують утіленням самого «низу» в антиномії «верх – низ», оскільки означають кінець усім людським устремлінням.

Образи смерті розглядаються автором найчастіше як фінал життя людини, однак поряд із головним ціннісним центром простежуються і супутні мотиви: початок нового етапу в житті людей, зміна дому та ін. В оповіданні «Боже дерево» визначена позиція «природної людини» Якова щодо смерті: «Вона, чаго ее бояться! Все равно, никто жалеть не будя. Лес по дереву не тужит!» [34, т. 5, с. 356]. Образ умирання як продовження життя-лісу в інших творах письменника здебільшого заперечується.

Олексій Олексійович з однойменного оповідання І.О. Буніна – людина без дому. У творі описані тільки його візити до чужих родин: обід у генеральші та приймальня доктора. А сама смерть упіймала його на ходу – у бричці. Розповідь продовжує тему, розпочату в повісті І.О. Буніна «Пан із Сан-Франциско», коли потворний образ смерті наздоганяє героя серед бездоганно організованого відпочинку та прекрасної природи.

В оповіданні «До роду батьків своїх» вмирає старий поміщик, і головним образом-подією стає перетворення будинку – родового маєтку, спустошення якого є разючим контрастом з попереднім оповіданням. Образи «мертвого двора», «сумрачного дома», «зловещего света» передають відчуття загального вмирання, підкреслюючи, що разом із господарем відходить у минуле все, пов'язане з життям старого пана. У велелюдне прощання та відспівування постійно вривається життя у вигляді «прекрасного осеннего утра», «розового сада», «сломавшейся молотилки» та ін. Ці образи з життя, що супроводжують оповідь, з одного боку, контрастують із образом смерті, а з іншого – підкреслюють швидкоплинність людської пам'яті.

У збірнику «Боже дерево» І.О. Буніна значне місце займають розповіді-мініатюри, відмінною рисою яких є малий обсяг і наявність архетипних образів. В. Вейдле визначив головну особливість безсюжетних творів І.О. Буніна в зміщенні драматичної напруженості від вчинків і подій «до якогось їх субстрату, лірично пережитого, до якоїсь судоми почуття і

думки, в якій уміщується весь зміст оповідання. Саме тому є в Буніна розповіді крихітного розміру – якого, однак, цілком достатнього, щоб викликати такого роду судому» [88, с. 423–424]. Таким чином, жанр маленьких новел збірки визначається ліричним почуттям, яке домінує над подією. Ліризм розповіді, який вище визначався як ознака бунінського стилю, знаходить втілення в оповіданнях-мініатюрах з циклу «Боже дерево».

Розглядаючи подібну систему творів-мініатюр, серед них можна виділити наступні групи, з огляду на домінуючий настрій, теми та розповідні стратегії: дитяче сприйняття життя («Слон», «Теляча голівка», «Червоні ліхтарі», «Ущелина», «Перше кохання» та ін.); ностальгічні спогади («Пінгвіни», «Прихильна участь», «Переддень» («Канун»), «До переможного кінця», «Лист» та ін.); парадокси життя («Ідол», «Роман горбаня», «Блаженні» та ін.); вмирання, смерть («Ландо», «Крокви» («Стропила»), «Дідусь» («Дедушка»), «Вбивця», «Приречений будинок», «Грибок» та ін.); сплеск почуттів («Полудень» («Полдень»), «Бродяга» («Бродяга»), «Сльози», «Жах» («Ужас»), «Корінний» («Коренной»), «Постоялець» («Постоялец») та ін.); гротескний гумор («На базарній», «Комета», «Літній день», «Сестриця» та ін.); духовний порив («Марія» («Марья»), «Стара» («Старуха»), «Пожежа» («Пожар»), «Журавлі» та ін.); подвійність положення («Студент», «Перший клас» та ін.); здивування словом («Півні» («Петухи»), «Муравський шлях», «Капітал» («Капитал») та ін.); пошуки віри («Небо над стіною» («Небо над стеной»), «Розп'яття» та ін.); любовне переживання («Побачення», «Людоїдка», «Маска» та ін.).

Виділені групи повторюють теми і ситуації основних збірок оповідань і окремих повістей І.О. Буніна. Так, мініатюри-спогади про революційні події повертають читачів до книги «Окаянні дні» і розповідей з циклу «Роза Єрихону». Серед них примітна мініатюра «Переддень», у якій є два контрастних образи – бродяги, який на людному перехресті жадібно («как

собака») їсть з брудної ганчірки, і пан у потязі з дорогими валізами («спокойный за свое благополучие и строгое достоинство»). Автор одним реченням, а точніше, зазначенням дати («осень шестнадцатого года») зрівнює обох, пророкуючи грандіозні соціальні зміни в недалекому майбутньому. Часовий образ – напередодні («канун») – стає в творі символом початку апокаліпсису.

Малий розмір творів уплинув на структуру художніх образів, сконцентрованих у назвах, які набувають оцінне значення. У деяких оповіданнях («Ідол», «Капітал», «Перший клас», «Теляча голівка», «Комета», «Сестриця» та ін.) назва і головний образ контрастують у своїх імпліцитних значеннях, породжуючи авторську іронію чи парадокс. Найбільша розбіжність між значенням назви та його значенням досягається в оповіданні «Людоділка», в якому господиня люто жене з двору беззахисну жебрачку.

Серед мініатюр виділяються твори, в яких автор виявляє особливу увагу до душевних поривів. Назви в них позбавлені іронії або протиріч, навпаки – вказують на причину душевного хвилювання. Розповідь «Журавлі» слід віднести до найкращих шедеврів літератури, оскільки в ньому відтворено характер людини з невимовною тягою до краси. Ми відзначали, що письменник не мав ілюзій щодо народного характеру, і в творах дореволюційного періоду критично зображував глибинку країни, настрої народу, його цінності та мрії. Однак в оповіданні «Журавлі» образом-почуттям (чуттєвою судомою) мужика, що мчить за журавлиним клином, письменник підтвердив своє право називатися народним: «Барин! – дико кричит он в землю. – Барин! И отчаянно взмахивает руками: – Ах, грустно-о! Ах, улетели журавли, барин!» [34, т. 5, с. 437].

Жанр ліричної мініатюри мінімізує авторську присутність, а значить – і авторську оцінку. Але в цьому творі оповідач відчуває осінній день як «ожидание чего-то». Це очікування співзвучно настроям мужика, почуття

якого гіперболізовані, але відтого ще більше вражаючі. Несподіваний фінал шаленою гонитви, абсолютно безглуздої і незрозумілої, сповнений поетичного і філософського драматизму. Образ журавлів у даній мініатюрі продовжує літературну традицію, міфологізовану народною творчістю, де журавель уважався священним птахом, наділеним чеснотами вірності, творчості, хранителя традицій. У світовій літературі образ птаха уславлений у поезії Ф. Шиллера, О.О. Фета, Ф.М. Глінки, К.Д. Бальмонта, С.О. Єсеніна, О.О. Блока та ін.

Висновки до четвертого розділу

У прозі І.О. Буніна 1920-х років відбулися кардинальні зміни в структурі художніх образів, у яких істотне значення відігравали культурні коди, пов'язані з Біблією та християнським контекстом. У зв'язку з соціальними катаклізмами, свідком яких став І.О. Бунін і які призвели до революційних подій, громадянської війни й еміграції інтелігенції, у творчості письменника провідне місце посідають теми загальної трагедії, руйнування моральних цінностей і загибелі культури. Ці теми знайшли втілення у книзі «Окаянні дні» (1918–1920), що стала своєрідним літописом драматичної епохи і водночас пророцтвом письменника щодо наступних трагедій радянського часу. Хоча цей твір створено переважно на документальній основі й у ньому провідну роль відіграють елементи щоденника, мемуарів, подорожі, проте він наповнений яскравими художніми образами, що виявляють не тільки авторську позицію, а й складні соціальні процеси, і зрушення в суспільній свідомості.

Трагічне забарвлення художнім образам і всьому мистецькому світу в книзі «Окаянні дні» надають біблійні міфологеми (образи, сюжети, мотиви та інші елементи міфів Біблії). Вони трансформуються та наповнюються письменником історичним змістом, конкретними фактами і життєвими ситуаціями. Поєднання символічного сенсу і реального, тілесного втілення біблійних міфологем є відмінною рисою індивідуального стилю І.О. Буніна в «Окаянних днях». Розгул революційної стихії виявляється у міфологемах сатани, звіра, Каїнової злоби. Міфологічний сюжет про Каїна й Авеля втілюється в картинах громадянської війни. Епітет «окаянний», який сходить до біблійної історії про Каїна й Авеля і має значення «відлучений від Бога», «нікчемний», «гріховний», «проклятий», «чорт» («сатана»), проектується І.О. Буніним на соціальний і духовний стан суспільства, в якому порушені Божі заповіді. Образ «проклятих днів» стає художнім утіленням трагічного

часу. Навколо цього образу сконцентровані мотиви смерті, знищення цінностей, загального відчуження, страху, відходу (втечі), розпаду, прощання та ін. Порухення біблійної заповіді «Не убий!» стає семантичним центром багатьох картин і ситуацій в книзі «Окаянні дні». Біблійні образи Каїна й Авеля також проектується письменником на сучасність, втілюючи тему громадянської війни та загальної провини за те, що відбувається. Образи «птахоловів», «безбожних» розкривають згубність насильства і злочинні діяння радянських вождів.

Авторська позиція яскраво акцентована в біблійних міфологемах Єремії, його пророцтвах і плачі пророка про долю Єрусалима. Образ автора в «Окаянних днях» корелює з образом Єремії, автор бере на себе роль літописця історичної трагедії XX століття та пророка нового часу. Він намагається своїм словом попередити і про майбутні драми, однак розуміє, що його пророцтва не будуть почуті тими, хто бере участь в «диявольській грі». Тому нерідко бунінські описи конкретних епізодів і фактів 1918–1920-х років супроводжуються елементами плачу (за померлими, втраченими цінностями, батьківщиною та ін.).

В «Окаянних днях» важливу роль у структурі художніх образів грають біблійні архетипи: братовбивства, всесвітнього потопу, апокаліпсису, боротьби світла і темряви та ін. Вони втілюються в конкретних просторово-часових формах хронотопу (історичних, географічних, біографічних) і виконують функції філософського узагальнення, концептуального осмислення соціальної трагедії початку XX століття, висловлюють активний протест письменника проти війни та руйнування моральних цінностей. Образ утраченого раю, який також має в своїй основі архетип (раю і вигнання з нього людей), втілює в «Окаянних днях» онтологічне значення – втрату сенсу існування, пам'яті, дому, культури, віри. Образ втраченого раю, який тісно пов'язаний з архетипними образами братовбивства й апокаліпсису,

трансформується в образ-архетип пекла на землі, де немає Бога. Утрачений рай / пекло є антиномією, що пронизує всю книгу «Окаянні дні».

Для художніх образів «Окаянних днів», в основі яких лежать біблійні міфологеми й архетипи, властива особлива суб'єктивність, емоційне переживання письменником біблійних ситуацій як особистих і життєвих, трансформація з опорою на реальний досвід автора і водночас глибока символічність, концептуальність, оскільки вони відображають не лише поодинокі факти, а й трагедію космічного масштабу. Нерідко архетипи і міфологеми з'являються в образах-спогадах і образах-враженнях, стаючи способом вираження авторської свідомості. Трагічним образам у книзі І.О. Буніна «Окаянні дні» протиставлені образи, які обумовлені християнським контекстом і наповнені світлом істини, любові, віри до Бога (ікони, храми, служителі церкви, святі, хрест тощо).

Нариси І.О. Буніна 1930–1950-х років наповнені актуальним соціальним змістом, обумовленим осмисленням письменником змін, що відбулися на його батьківщині після революційного перевороту 1917 року. У них значну роль відіграють образи радянської епохи, які наповнені гостро критичним змістом, висловлюючи різке неприйняття автора радянської системи. І.О. Бунін розвінчує радянські міфи про щасливе суспільство, нову людину, загальну рівність і справедливість. Традиційні образи праці та єдності (серп, молот та ін.) набувають у результаті авторської трансформації прямо протилежне значення – вони стають символами тоталітаризму. Навколо радянських образів-символів у нарисах І.О. Буніна цього періоду сконцентровані мотиви смерті, руйнування, згубних «бісівських» сил. Біблійні міфологеми (подорожі по пустелі, духовного випробування, порушення Божих заповідей та ін.), архетипи світла і темряви, Бога і диявола дають філософський сенс авторським описами (з елементами щоденника, мемуарів, документальності) і міркувань про сутність нового часу.

У картинах І.О. Буніна 1930–1950-х років з'явилися предметні образи, що втілюють абсурд і хаос радянської дійсності. Портрет мужика у фракку стає карикатурним втіленням «вершителей історії», «нових господарів життя». Образ скубаних матросами павичів – символ безглуздої жорстокості й водночас символ страждань і гонінь людей культури в новому суспільстві. Образ хуртовини, який сходить до творів «Капітанська дочка», «Заметіль» О.С. Пушкіна та поезії О.О. Блока, набуває в картинах І.О. Буніна нового значення – символу не тільки народного бунту або революції, а й глобального історичного хаосу початку ХХ століття, у ході якого були зламані долі людей, зміщені моральні орієнтири, втрачені культурні цінності.

Таким чином, розвінчання радянської ідеології й міфів нового суспільства отримує в картинах І.О. Буніна 1930–1950-х років критичний характер, що втілюється у відповідних прийомах поетики: «перевертання» традиційних образів, наповнення радянських міфів і пов'язаних з ними символів новим змістом, контраст зовнішнього опису та внутрішнього змісту (за допомогою іронії, сатири, сарказму та інших засобів комічного), розгортання предметної деталі до рівня художнього узагальнення, використання парних образів-архетипів з проекцією на сучасність (світлотьма, Бог-диявол, життя-смерть) та ін. Точка зору автора й оповідача дещо змінюється в порівнянні з книгою «Окаянні дні»: у картинах 1930–1950-х років з'являється часова дистанція по відношенню до того, що вже відбулося і що вимагає осмислення з позиції вже не процесу, а результату соціально-історичних змін. Образ «втраченого раю» все більше трансформується в образ безбожного, темного та дикого світу (радянської дійсності). Йому протиставлені образи культури, мистецтва, літератури, міфологеми і архетипи, що втілюють світлий початок, вічні цінності.

У збірці оповідань «Боже дерево» (1931) проявився архетип дерева і пов'язані з ним антиномії верх-низ, небо-земля, життя-смерть. Маючи витoki у ранній прозі І.О. Буніна («Грамматика любові»), образ «божого дерева»

(тамариску) у більш пізній творчості письменника має нові смисли: ідея непереможного природного початку; життєвої сили, здатної розкритися під впливом духовних зусиль; нове відродження; взаємозв'язок різних сфер життя; тяга до постійного оновлення та ін. Предметний образ внаслідок цього перетворюється в багаточаровий образ-символ та образ-концепт, різні значення якого актуалізуються і «повертаються» різними гранями в ході описів природи, побутових ситуацій, спогадів, діалогів, роздумів та ін.

Багато образів-персонажів І.О. Буніна в даному збірнику орієнтовані на природне життя. Тому образ «божого дерева» корелює з архетипами саду, дороги, кола, самоті та ін. Унікальність моменту буття і людського існування акцентована в архетипі Самоті. Діалоги персонажів про сенс життя і своє призначення розкривають нові аспекти архетипів дому, радості, світла. Вони втілені в образах-концептах природного оновлення та близькості до природного світу.

Характерною особливістю індивідуального стилю І.О. Буніна у збірці оповідань «Боже дерево» є зіставлення точок зору, тому один і той же архетип чи міфологема можуть мати варіанти образних втілень (наприклад, архетип дому – образ дворянської садиби, селянської хати, куреня, «втраченого раю» та ін.; архетип світла – образ природного сонячного світла, духовного внутрішнього світу, Божої істини та ін.; архетип дерева – образ саду, духовного розвитку, оновлення та ін.; архетип смерті – образ умирання і разом з тим переходу в нову якість, початок нового життя та ін.). Це надає прозі І.О. Буніна особливий поліфонізм, семантичну багатовекторність на рівні ейдології.

РОЗДІЛ 5

КОНЦЕПТУАЛЬНІ ОБРАЗИ В ПІЗНІЙ ПРОЗІ І.О. БУНІНА

5.1 Прояви тілесності в збірці «Петлясті вуха»

Увага І.О. Буніна до чуттєвих проявів життя є одним із центральних аспектів дослідження творчості письменника. У бунінознавстві слід виділити декілька точок зору щодо зовнішньої та внутрішнього життя героїв І.О. Буніна. По-перше, це точка зору Р.С. Співак [206], яка називає світовідчуття письменника «грізним космосом», підкреслюючи ставлення до людини як мислячої частки світобудови, яка усвідомлює протиріччя між власною смертністю і вічністю світобудови. О.В. Сливицька пише: «Бунінська людина – це мікроелемент природи, чуйно вібруючий на будь-які струми, що випромінює навколишній космічний пейзаж» [197, с. 352]. Підтвердження цієї думки знаходимо й у самого письменника: «Единая жизнь совершает свое таинственное странствие через тела наши» [34, т. 5, с. 318]. Таким чином, тілесне, з точки зору філософії космізму, полягає в зображенні матеріального тіла людини (або окремих частин) як художніх деталей, які розкривають трагізм подвійності існування людини.

Існує й інший підхід до проблеми тілесного, заснований на теорії М.М. Бахтіна про наявність «зовнішнього» і «внутрішнього» тіла людини. «Зовнішнє» розуміється як просторова організація, а «внутрішнє» – як момент «відчуттів, потреб і бажань». Більш того, «зовнішнє» тіло, на думку вченого, існує тільки в сприйнятті «іншого». М.М. Бахтін пише: «Живописно-пластичний принцип упорядкування та оформлення зовнішнього предметного світу абсолютно трансгредієнтний живій свідомості героя» [19, с. 87]. Ставлення до тіла як «побудованому поглядом» (внутрішнім тілом) «іншого» активно розвивається польськими дослідниками (М. Цімборська-Лебодь, Н. Павлюк та ін.).

Дискурс тілесності як феноменологічної характеристики художніх образів пізньої прози І.О. Буніна розглядається нами з точки зору авторського сприйняття, самооцінок героя, а також подвійної природи людини, що усвідомлює її. В екзистенційному сенсі тілесне є однією з сутностей людини, що знаходиться в опозиції (або кореляції) по відношенню до душевних і духовних переживань.

Збірка оповідань І.О. Буніна «Петлясті вуха» була створена письменником у 1954 році. До нього увійшли твори написані в 1925 році – «Справа корнета Єлагіна» («Дело корнета Елагина»), «Води багато» – спочатку включені до збірки «Мітіна любов», а також оповідання 1927 року: «Пролісок», «Олексій Олексійович», «До роду батьків своїх» та ін. Назву збірки дало раніше написане оповідання «Петлясті вуха» (1916). Ми вже відзначали особливу авторську логіку композиції циклів оповідань, спочатку об'єднані роком написання, а у більш пізніх виданнях – внутрішньою логікою розвитку теми або образної системи. Так відбувалося з циклами «Навесні, в Юдеї» і «Мітіна любов». Поява збірника «Петлясті вуха» пояснюється розвитком теми тілесності в пізній прозі І.О. Буніна.

У назву оповідання «Петлясті вуха» винесена тілесна деталь (парадоксальний образ), за допомогою якого головний герой пояснює природу насильства: «У выроdkов, у гениев, у бродяг и убийц уши петлистые, то есть похожие на петлю, вот на ту самую, которой и давят их» [34, т. 4, с. 389]. Описуючи портрет героя, розповідаючи про його блукання містом, сидіння в кабаках і про скоєння вбивство повії, наратор не фіксує петлясті вуха пана Соколовича. Однак ця побіжно згадана деталь втілює повний дисонанс між «зовнішнім» і «внутрішнім» тілом персонажа, що і призводить його до злочину.

Згадаймо оповідання «Легке дихання», в якому тілесний образ набув значення концептуального лейтмотиву, який визначає авторську думку про чуттєвий сенс життя. Тілесність героїні розповіді, виражена поняттям

«легке дихання», поступово перетворюється в образ внутрішньої цілісності, ідеальної жіночності, і, по суті, позбавляється тілесності. В оповіданні «Петлясті вуха», навпаки, одухотворення позбавляються всі об'єкти, яких торкається герой.

Опис зовнішності Соколовича, його хитання по місту, розмови з випадковими людьми сприймаються з подивом і тривогою. Зовнішні враження підтверджуються, коли герой викладає свою теорію злочину без покарання, де головним моментом є виправдання вбивства як «непобедимой жажды крови», притаманній людству. Тіло окремої людини, згідно з його теорією, стає об'єктом ненависті всього людства. Більш того, герой стверджує, що «наши чувственные восприятия никогда не бывают так внимательны к телу мужчины, как к телу женщины» [34, т. 4, с. 391].

У подальшій розповіді образ спотвореного (неприродного, знівеченого, розчленованого) тіла кілька разів повторюється у творі, втілюючи мотив розриву «зовнішнього» і «внутрішнього» в різних конфігураціях: «безголовые мужчины в бильярдной» («головы их терялись в сумраке»); розповідь про французького ката («он недавно умер на своей вилле под Парижем восьмидесяти лет от роду, отрубив на своем веку ровно пятьсот голов» [34, т. 4, с. 390]); обезголовлений («туманной темнотой») Казанський собор. Особливо цікавою є згадка про Мідного вершника, який не називається, але впізнається за описом: «мимо той ужасной толстой лошади, что вечно гнет, в дожде или тумане, свою большую голову, прося повода у своего дородного седока» [34, т. 4, с. 394]. Образ Петра І в цьому контексті також не випадковий, оскільки викликає асоціації з численними жертвами, які супроводжували роки його реформ. Наприклад, відрубаними головами страчених Василя Кочубея та Івана Іскри. Завершує ряд цих жахливих образів убита Соколовичем жертва: «Голова ее была придавлена двумя подушками» [34, т. 4, с. 397].

Тілесність, що межує з натуралізмом, є в оповіданні І.О. Буніна самостійним значущим образом. Повертаючись до пояснення головним героєм своєї винятковості, знаходимо в ній постулати певної філософії, співзвучні теоріям Ф. Ніцше та Ф.М. Достоевського. Якщо Родіон Раскольников з роману Ф.М. Достоевського «Злочин і кара» протиставляв «тварей дрожащих» і геніїв, то, відповідно до теорії Соколовича, вони становлять нерозривну єдність. Герой оповідання вказує на своє принципове неприйняття Раскольнікова, який не витримав «пробу». За його теорією, людина має право на знищення чужого тіла. Таким чином, «петлясті вуха» стають своєрідним знаком винятковості й обраності героя як втілення зла, «бісівських сил». Предметна деталь розгортається до образу-символу «надлюдини», яка алюзивно пов'язана з теоріями Ф.М. Достоевського, Ф. Ніцше та ін. У цьому оповіданні І.О. Бунін за допомогою концепту тілесності веде полеміку з приводу сутності людини і прихованих у ній згубних сил.

У творі «Справа корнета Єлагіна» (1925) розповідається про історію злочину, в якому трагічно переплелися «зовнішнє» і «внутрішнє» тілесне. «Справа» як завершена подія і як кримінальний документ для розслідування є головним образом повісті. Кримінальна тема зближує цей твір із розглянутим вище, але стилістика оповіді, психологізм характерів, заплутаність сюжетного розвитку відрізняє пізніший за часом написання твір від більш раннього.

І.О. Бунін використовує в повісті складну систему оповідачів. Історія взаємин корнета Єлагіна і актриси Марії Сосновської викладається різними людьми: захисником, прокурором, товаришами по службі та знайомими. Їхні точки зору суперечливі, і до кінця твору сюжетна колізія (смерть актриси) залишається загадкою. У «Справі корнета Єлагіна» також спостерігається протиріччя «зовнішнього» і «внутрішнього». Якщо в оповіданні «Петлясті вуха» злочин скоює маніяк-теоретик, то у повісті

«Справа корнета Єлагіна» – закоханий, який прагнув зрозуміти «внутрішню» тілесність жінки.

Композиція повісті підпорядкована принципу детального відтворення точок зору «інших», з яких створюється образ підсудного Єлагіна. Погляди ці суперечливі, оскільки кожен оцінює його з позиції свого становища, соціальних настанов, особистих симпатій / антипатій. На початку оповідання висловлено «общее мнение нашего города»: «Ужасное дело это – дело странное, загадочное, неразрешимое» [34, т. 5, с. 260]. Оповідач, неодноразово підкреслюючи свою особисту присутність і участь у «справі», вступає в полеміку з прокурором, висновки якого спростовує екскурсами в минуле, щоденниками Сосновської та листами самого Єлагіна. Окремі характеристики корнета майже дослівно нагадують фрази зі щоденника Печоріна («Герой нашего часу» М.Ю. Лермонтова), що безпосередньо вказує на літературну алюзію з не зрозумілими для сучасників «зайвими людьми». Образ Єлагіна, як і образ Печоріна, виявлений різнобічно: очима оповідача, товаришів по службі, узагальненнями прокурора й особистими зізнаннями в листах і на суді.

Образ актриси Марії Сосновської також має літературну паралель з образом Олі Мещерської з оповідання І.О. Буніна «Легке дихання». Цих героїнь єднає безрозсудність вчинків, природна імпульсивність, щирість у вираженні почуттів, пристрасність характерів та ін.

Створюючи портрет Печоріна ХХ століття, І.О. Бунін прагнув до зображення контрасту між його «зовнішнім» (у сприйнятті оточуючих людей) і «внутрішнім» тілом (у самооцінці). Композиція зображення «справи» корнета Єлагіна полягає у спростуванні всіх поглядів на події, тобто поглядів «інших». Так, описаний товаришами по службі непривабливий портрет Єлагіна спростовується портретом з точки зору оповідача: «Да, наружность Елагина не есть классическая наружность гусара, но и в этом я вижу одно из доказательств незаурядности его натуры:

вглядитесь, сказал бы я прокурору, попристальнее в этого рыжевато-сутулого и тонконого человека...» [34, т. 5, с. 272–273]. Вирази «сказал бы я прокурору», «вглядитесь попристальнее», «со страхом увидите» підкреслюють суб'єктивність сприйняття «тілесного», яке дано у сприйнятті людини, що дивиться на нього, – «іншого».

«Зовнішнє» тіло героя бачиться по-різному в залежності від внутрішніх причин і настанов. Товариші по службі бачать його майже потворним, оповідач – нащадком аристократизму давнього роду. Красуня актриса виділяє його з ряду інших шанувальників, очевидно, за тіло «внутрішнє», яке, за визначенням М.М. Бахтіна, містить у собі «сукупність внутрішніх органічних відчуттів, потреб і бажань, об'єднаних навколо внутрішнього центру» [18, с. 43]. Пошуки «внутрішнього» тіла – власного тіла в момент самосвідомості – є головним змістом усієї розповіді. Для Сосницької – це бажання естетизувати власну смерть, а для закоханого корнета – підкоритися волі палко коханої жінки. Внутрішній центр бажань героїв збігся в той фатальний вечір, коли сталося вбивство.

У творі проявляється «всезнання» автора, для якого не існує поділу на «зовнішнє» і «внутрішнє» тіло, оскільки його погляд здатний бачити своїх героїв цілісно – у різних тілесних і душевних проявах. У цьому творі автор вибрав ситуацію, цілком пов'язану з тілесністю, оцінки якої «іншими» вступають у протиріччя з думкою оповідача. Образами, які виражають тілесне в повісті, перш за все, є портретні деталі (рудуватий, сутулий, тонконогий, кривоногий, веснянкуватий); тілесним змістом наповнений інтер'єр кімнати Сосницької, де поєдналися акторство, екзальтованість натури і культ смерті (чорна парасолька під стелею, чорні стіни, опаловий ліхтарик та ін.). Ці деталі характеризують її «внутрішню» тілесність. Саме через ці образи-деталі актриса висловлювала свої бажання і відчуття, що призвели до трагічної розв'язки.

Сюжет повісті побудований на суперечливих невідповідностях. Те, що бачать учасники «справи», представляється тільки «зовнішнім», оповідач же, спростовуючи поверховість оцінок, відкриває «внутрішнє» – погляд героїв на себе. Обрамляють твір рамки кримінальної «справи», які штучно обмежують авторську оцінку долі героїв із позиції трагедії життя людини загалом, її усвідомлення себе «мислячим космосом», який утаємничено мандрує «тєлами нашими».

Таким чином, тілесне у прозі І.О. Буніна є одним із важливих засобів характеристики образів-персонажів, тісно пов'язаний із розумінням «зовнішнього» і «внутрішнього» тіла. Разом з тим категорія «тілесне» отримує у творчості письменника не тільки характерологічні функції, а й концептуальне значення. Концепт «тілесність» дозволяє письменнику порушити екзистенційні проблеми, виявити різні аспекти сутності людини, його взаємин із самим собою і навколишнім світом, людьми, а також співвіднести особистісні вчинки з усвідомленими або неусвідомленими мотивами, бажаннями, прагненнями. Протиріччя тілесності («зовнішньої» і «внутрішньої») визначають динаміку образів-персонажів І.О. Буніна, є рушійною силою розвитку сюжету та втілюють драматизм людського існування.

5.2 Екзистенційний смисл образів у збірці «Темні алеї»

Для естетичної значущості художнього образу істотними є його зв'язки з сюжетною дією, суб'єктом оповіді, темою, художнім простором і часом, жанром твору. На думку Ю.М. Лотмана, повторюваність нестандартних прийомів та образів створює впізнавану поетику твору або ряду творів, тим самим формуючи стиль письменника. Парадоксальним твердженням про «неповторність повторюваності» [133, с. 86] вчений визначає унікальність стилю письменника, який залежить від «внутрішніх

перетинів» і «взаємоперетинів» елементів тексту. У цьому підрозділі предметом дослідження є цикл «Темні алеї» І.О. Буніна (1937–1953). Образна система творів розглядається з точки зору «внутрішніх перетинів» концептуальних смислів, які до останнього періоду творчості письменника набули яскраво вираженого екзистенціального значення.

У пізній прозі письменника просторові та часові образи також утілюють екзистенційні переживання. Вище були розглянуті образи нічного неба, моря, дому, церкви, дороги, саду, лісу тощо, які виконують багатопланові функції в тексті (від характеристик героїв до вираження авторських інтенцій). Однак зазначимо, що образи людського існування в пізній прозі письменника набули більш складних утілень, побудованих на перетині концептуальних смислів.

Спостереження над розвитком образної системи підсумкових творів І.О. Буніна дають підставу виділити не тільки певні типи образів (предметні, імпресіоністичні, феноменологічні, архетипні та ін.), а й говорити про їхній художній синтез. Об'єднуючою смисловою основою образності творів І.О. Буніна є екзистенціальність, поетикальною – їхня повторюваність, перехідність, нашарування значень, багатовекторність, нарощування смислів, відкритість у просторі культури.

Важливою складовою характеристики образу є його зв'язок з суб'єктами оповіді – персонажами, оповідачами. Як правило, найбільш значущі (концептуальні) образи у творах І.О. Буніна неодноразово повторюються, співвідносяться із різними персонажами, зокрема з нараторами. Один із відомих образів письменника – образ «легкого дихання» – релевантний характеру головної героїні й, одночасно, є вставною цитатою з «татової книжки», що символізує в повісті світ фальшивих ідеалів і банальних істин. Зрештою, «легке дихання» – це образне втілення внутрішньої сутності жіночності.

Тема твору визначається літературознавцями (Б.В. Томашевський, В.Б. Шкловський, О.П. Скафтимов та ін.) як остаточний (інтегральний) «смісловий підсумок оповідання». Художній образ є способом вираження цього підсумкового сенсу, його сконцентрованої формою, особливо в тих випадках, коли концептуальний художній образ винесено в назву твору: «легке дихання», «сонячний удар», «петлясті вуха», «другий кавник», «темні алеї» та ін.

Основна частина оповідань з циклу І.О. Буніна «Темні алеї» (1937–1953) була створена письменником під час Другої світової війни, коли письменник жив в окупованій Франції, долаючи душевні депресії та тілесні хвороби. Це дало підставу І.О. Буніну провести літературну паралель між власною творчістю та долею Боккаччо. Дослідник О.К. Бабореко зазначив, що у творах І.О. Буніна присутні алюзії на п'єсу О.С. Пушкіна «Бенкет у чуму». У бунінському тексті, на думку дослідника, «тема безсмертя як союзу любові та смерті співзвучна з пушкінською» [16, с. 56].

Відзначимо, що письменник сприймав дійсність і людське існування як одвічне протистояння життя і смерті – миттєвого і вічного. І.О. Бунін назвав збірник оповідань «Темні алеї» «книгою підсумків», указуючи тим самим на її особливе значення у творчому житті – як духовний заповіт і своє найвище художнє досягнення.

Цикл «Темні алеї» – найбільш досліджений цикл оповідань у творчості І.О. Буніна. Предметом літературознавчих досліджень у різний час були жанрові та композиційні особливості книги (А.О. Круглова [114], М.М. Мельник [143], В.А. Єфремов [75]); формально-змістова єдність циклу (Н.Ю. Лозюк [131]); філософський та естетичний контекст творів (О.В. Сливицька [197], Лі Сан Чул [227]); сенсорні коди та колористика (І.В. Щербицька [237]), М.Ю. Фіш [220]); особливості стилю письменника (О.О. Мещерякова [145]) та ін. Увага дослідників спрямована на особливості образної системи творів І.О. Буніна, зокрема, образи

персонажів, оповідачів, символи, сенсорні образи та ін. У той же час залишається недостатньо вивченим питання єдності циклу І.О. Буніна «Темні алеї» з точки зору ейдології. Такий підхід до вивчення «Темних алеї» І.О. Буніна дотичний до робіт дослідників (В.В. Заманського [81], І.В. Кирилової [103], А.О. Круглової [114], Р.А. Саркісян та ін.), у яких цикл оповідань розглядається як цілісність, об'єднана спільними проблемами, темами, мотивами й образами.

За класифікацією О.В. Сливицької [197], поряд із новелами з яскраво вираженою подієвістю виділяються безфабульні – новели-ескізи, новели-етюди або новели-експозиції: «Смарагд» (1940), «Гість» («Гость», 1940), «Вовки» («Волки», 1940), «Кума» («Кума», 1943), «Початок» («Начало», 1943), «Камарг» («Камарг», 1944), «Гойдалка» (1945), «Каплиця» («Часовня», 1944) та ін. На думку А.О. Круглової [114], у циклі І.О. Буніна «Темні алеї» можна виділити ліричні новели, які характеризуються підвищеною суб'єктивністю розповіді, чуттєвою описовістю, багатозначністю підтексту, а також психологічні новели, де увага акцентується на розвитку характерів, досліджуються глибини підсвідомого в людині, зокрема, – «тілесно-матеріальний феномен» [114, с. 12].

Слід визнати, що подібна класифікація жанрових особливостей творів циклу І.О. Буніна «Темні алеї» необхідна для визначення стратегій нарації, образні втілення якої також є предметом дослідження в цьому розділі. Відзначимо, що фабульні новели, так само як ліричні та психологічні, різняться структурою оповіді. Для бесфабульних новел – етюдів, ескізів, експозицій (за різною термінологією вчених) – характерне введення додаткового оповідача, що розширює перспективи співтворчості автора з читачем.

Так, в оповіданні І.О. Буніна «Початок» (1943) розповідається про перше пробудження у хлопчика почуття до жінки як об'єкту поклоніння. Цей швидкоплинний епізод без початку, продовження і кінця

розповідається оповідачем, який ніби продовжує бесіду: «А я, господа...». Таких творів з підкреслено віддаленим від автора оповідачем досить багато в циклі «Темні алеї»: «Галя Ганська» (1940), «Річковий трактир» (1943), «Дубки» («Дубки», 1943), «Залізна шерсть» («Железная шерсть», 1940), «Навесні, в Юдеї» (1946) та ін.

Повернемося до загального структурного членування циклу «Темні алеї», щоб зрозуміти особливості наративної стратегії автора й її образне втілення. Складність для наукового дослідження циклу «Темні алеї» полягає в тому, що всі видання збірок І.О. Буніна, що виходили на батьківщині письменника до 13-ти томного видання (2006) включно, містять неповну кількість творів циклу, оскільки три оповідання І.О. Буніна («Гість» (1940), «Панночка Клара» («Барышня Клара», 1944), «Залізна шерсть» (1944)) штучно виключалися з нього. Причина, очевидно, полягає в гранично відвертому зображенні тілесності у взаєминах між чоловіком і жінкою. Любов-пристрасть у цих творах позбавлена романтичного ореолу і виявлена автором у натуралістичних проявах від насильства мимохідь (оповідання «Гість») до кривавого злочину («Панночка Клара») і містично-звіриного прояву почуттів («Залізна шерсть»).

Відновлення загальної композиції циклу дозволяє зрозуміти авторський задум підсумкової книги письменника, що складається із сорока творів, розділених на три нерівні частини (6 + 14 + 20). За версією О.В. Закурєнка, «вся книга є *сорок* (чи не за числом днів у Великий Піст?) варіантів діалогу між Душею і Тілом, до того ж і Душа, і Тіло знаходять людські обличчя і долі в кожному з оповідань, зливаючись у миті високої любові та втрачаючи одне одного у хвилини падінь» [80]. Додамо, що виключені з загального ряду твори мають кратні порядкові номери у всіх трьох частинах циклу: під номером шість міститься розповідь «Гість» у другій частині. Зауважимо, що під числом шість у першій частині знаходиться одне з найзагадковіших оповідань І.О. Буніна «Пізня година»,

яке за незвичайністю авторської подорожі в часі, можна назвати візіонерською (за аналогією з «Апокаліпсисом» Іоанна Богослова, «Божественною комедією» Данте, «Розою світу» Даніїла Андрєєва). Однак головним у композиції залишається загальне число творів – сакральне сорок, яке означає не тільки кількість днів посту, але і тих днів, які, за християнським календарем, людська душа проживає на землі після тілесного вмирання. У певному сенсі, всі сорок оповідань – це спогад душі про свої тілесні відчуття, тільки не біографічного плану (що завжди заперечувалося письменником), а феноменологічного й інтертекстуального. Зокрема, інтертекстуальність виявляється поверненнями до власних, створених раніше образів і мотивів. Цей принцип повторюваності та повернення А.О. Круглова називає «принципом взаємодзеркального відображення людини і речі», підкреслюючи значення «тілесно-речових феноменів» у пізній творчості І.О. Буніна [114, с. 21].

Оповідання циклу «Темні алеї» поділені на нерівні частини, причому кожна наступна є більшою за попередню. Це свідчить про градацію – концентричне розгортання художніх структур книги (образних, жанрових, наративних та ін.). Дослідники (О.В. Закурєнко, А.О. Круглова) справедливо відзначають тематичні та сюжетні паралелі між оповіданнями циклу «Темні алеї». Ситуація випадкової зустрічі може розгортатися в різних напрямках, залежно від часової та просторової дистанції між минулим і сьогоденням.

У першій частині циклу «Темні алеї» розповідь частіше ведеться від першої особи (оповідача, розповідача-героя або героїні, розповідача-випадкового свідка та ін.). Такий тип нарації характерний для оповідань «Кавказ» (1937), «Балада» («Баллада», 1938), «Муза» («Муза», 1938), «Пізня година» (1938). Друга частина – це переважно оповіді від 3-ої особи, відстороненої від подій, що відбуваються. Лише в одному творі, який знаменує собою середину циклу, – «Наталі» («Натали», 1941), розповідь

ведеться від імені головного героя, учасника любовної історії. У третій частині циклу наратори є учасниками сюжетної дії – це розповідачі-персонажі, які згадують минуле: «На одній знайомій вулиці» («На одной знакомой улице», 1944), «Холодна осінь» («Холодная осень», 1944), «Ворон» (1944), «Камарг» (1944), «Сто рупій» («Сто рупий», 1944), «Помста» («Месть», 1944), «Чистий понеділок» («Чистый понедельник», 1944), або розповідають комусь про нього («Дубки» (1943), «Початок» (1943), «Навесні в Юдеї» (1946)) та ін.

Композиційна трьохчасність циклу дозволяє провести паралелі між творами з різних частин, простежуючи спільність образів, наративних стратегій. Оповідальна манера, коли розповідь ведеться з вуст подорожніх – Марійки з оповідання «Балада» (перша частина) та безіменного «грішника» з оповідання «Залізна шерсть» (третя частина), – допомагає письменникові створити улюблені образи «божих дерев», які мають живі почуття і володіють даром слова.

В обох творах події, які є основою оповідання, розгортаються у далекому минулому і пов'язані з тілесними проявами любові. Страниця з оповідання «Балада» пояснює тілесну пристрасть словами: «У Бога всего много». Образи оповідачів з творів мають підкреслено піднесений романтичний пафос. Це мандрівниця Машенька з довірливими інтонаціями та мандрівний прочанин з оповідання «Залізна шерсть». Зближують розповіді й образи, історії яких організують подієву основу творів, – пара головних лісових хижаків, героїв народних казок і легенд: вовк і ведмідь. Пам'ятник вовку на могилі князя, «им зарезанного», описується Машенькою в подробицях. Ведмедя странник характеризує більш скупі, вказуючи лише на схожість із людиною: «Медведь – он и зверь и не зверь, недаром верят у нас, что он может, да только не хочет говорить» [34, т.7, с. 19].

Образи вовка і ведмедя, овіяні народно-поетичною традицією, в оповіданнях І.О. Буніна змінюють свої звичні амплуа. Вовк, що втілює в народних казках підступність і жорстокість, у бунінському оповіданні виявляється захисником і вершить справедливу кару над князем-блудником. Ведмідь, навпаки, традиційно втілює добродушність і силу, але в оповіданні «Залізна шерсть» є алегорією тваринної тілесності, яка калічить долі людей.

«Вовки» (1940), оповідання з другої частини циклу І.О. Буніна, знаходиться в асоціативному полі двох згаданих анімалістичних кодів. Вовки в цьому оповіданні – реальні хижаки, які налякали вночі закохану молоду пару. Композиційно виділяються не стільки події, пов'язані із зустріччю зі звірами, скільки репліки героїні: «Волков боюсь!» (до зустрічі зі справжніми вовками), «Волки!» (момент зустрічі) і «Дела давно минувших дней!» (спогад). У ситуації зустрічі з вовками саме «мелкопоместная барышня» не розгубилася і виявила винахідливість і сміливість. Очевидно, вона й надалі відігравала провідну партію в любовних стосунках, оскільки не випадково в оповіданні згадується про «говорили, что нет ничего милее этого шрама, похожего на тонкую постоянную улыбку» [34, т.7, с. 71]. Цей шрам від зустрічі з вовками символізує швидкоплинне зіткнення з тими крайніми проявами «звірячої» сутність любові, описані в «Баладі» і «Залізній шерсті».

Сюжет оповідання «Вовки» можна розглядати в традиційному для циклу ключі – як одну зі звивистих «алей любові», як швидкоплинне враження про закоханість на тлі нічної пожежі. Слід зазначити, що імпресіоністичні образи в циклі І.О. Буніна «Темні алеї» набувають ще більшої значущості у відтворенні вражень. Кольорові плями, словесні «мазки» передають яскраві деталі та мінливі враження від кольору або пастозності й стають більш крапковими. Якщо порівнювати імпресіонізм стилю пізнього І.О. Буніна з живописом, то можна провести паралель з постімпресіоністами (В. ван Гог, П. Гоген, Ж. Сера та ін.), які прагнули до

передачі «сутнісних станів життя» і «надчутливої виразності форми та кольору» [124, с. 276]. Червоний колір в описі пожежі з оповідання «Вовки» на тлі чорного неба отримує надчуттєві відтінки, що нагадують картини В. ван Гога: «сумрачно-красный трепет», «жарче и грознее», «красный переплет», «багрово серея», «прозрачный и яркий», «горячий сироп», «красная смородина».

Таким чином, три оповідання з різних частин циклу створюють образну єдність із різних за жанром, сюжетом і стилем оповіді творів. Образи хижаків (вовк, ведмідь) привносять у книгу І.О. Буніна ідею «звірячої» іпостасі тілесної любові – завжди небезпечної, а часом смертельної для людини.

Розглянемо ще одну паралель в оповіданнях із різних частин циклу, об'єднаних спільним образно-асоціативним рівнем. Це оповідання І.О. Буніна «Красуня» («Красавица», 1937) і «Ворон» (1924), які об'єднує «дитяча» тема. Письменник часто звертався до прийому одивнення, зображуючи ситуацію крізь призму сприйняття дитини («Танька», «Теляча головка», «Пролісок», «Слон» та ін.). Історія про красуню-мачуху, яка витончено виключила дитину чоловіка з сімейного життя, розповідається у позаособистісному викладі, як беземоційна констатація дій дитини і мачухи. Сюжет оповідання є статичним, у ньому немає розвитку й інтриги. Головний рух розповіді – від початкового читацького очікування, нав'язаного назвою, до потворного образу красуні-мачухи в кінці розповіді.

Одне з оповідань циклу І.О. Буніна «Темні алеї» сюжетно повторює досить традиційну для письменника схему: любов, що ледь зародилася, знищується грубим втручанням ззовні. Так відбувається в оповіданнях «Дубки», «Наталі», «Антигона» («Антигона») та ін. Але тільки в оповіданні «Ворон» заборона на любов обумовлена суперництвом батька і сина. Образ ворона в оповіданні пов'язаний численними літературними асоціаціями з біблійними притчами, творами Е. По, Ч. Діккенса, С.Т. Колріджа,

П.Б. Шеллі, Дж. Кітса та ін., які створили навколо нього велике семантичне поле містичності та мудрості.

У вірші «На роздоріжжі» (1900) образ ворона є атрибутом фольклорної панорами, символом оповідного зачину про вибір гідного життєвого шляху. В оповіданні І.О. Буніна «Ворон» міфопоетичне значення залишається за межою образних утілень. Актуальними стають асоціації з поемою Е. По, оскільки батько-ворон протистоїть герою-оповідачу й є сумним нагадуванням про втрачену любов. У межах невеликого оповідання укладається кілька часових пластів: давноминулий спогад про малюнок Наполеона, який здався герою схожим на пінгвіна і за суміжністю народилося порівняння батька з вороном; спогад про проведені канікули, коли герой закохується в молоденьку няньку своєї сестри; і ще одна сцена з ближчого минулого – зустріч усіх персонажів оповідання в театрі.

Сюжет-спогад завершується двома картинками, в одній з яких батько-ворон описує багаті наряди, які можуть прикрасити юну дівчину. І другий, коли син-оповідач бачить у театрі батька з молодою дружиною, одягненою саме в те описане раніше «средневековое платье пунсового бархату с небольшим декольте и рубиновым крестиком» [34, т. 7, с. 218].

У циклі «Темні алеї» письменник досліджує різні рухи любовного почуття, проводить своїх героїв, за його власним визнанням, «темними алеями любові чоловіка і жінки» [89, т. 2, с. 123]. Ворон в однойменному творі символізує зловісну силу влади (не випадково в оповіданні двічі згадується Наполеон) над почуттям. Картинка одягненої в середньовічну сукню дівчини стає реальністю, ворон перетворив її на свою супутницю, не думаючи про її почуття і бажання. Образ-деталь – рубіновий хрестик – замінює розлогий опис переживань усіх персонажів: ворона, що втілює свої фантазії в реальність; дівчини, що стала манекеном-супутницею ненависного старого; молодій людини, яка не змогла зруйнувати плани свого батька. Обрамлення розповіді містить прийом повтору: спочатку син

на зображенні знаходить слово, яке визначає сутність батька, а в кінцевому епізоді – батько з живої людини робить картину на свій смак.

Ще одна паралель творів, яка розвиває одну тему і поєднана загальним образним рядом, – це «Стьопа» («Степа», 1938), «Гість» (1940), «Мадрид» («Мадрид», 1944), «Другий кавник» («Второй кофейник», 1944). В оповіданні «Гість» зображена одна з поширених ситуацій в «Темних алеях» – випадковий зв'язок недосвідченої сільської дівчини і міського «пана». Ця колізія лежить в основі оповідань «Темні алеї», «Стьопа», «Дурочка» («Дурочка»), «Таня» («Таня»), «Дубки», «Мадрид», «Другий кавник» та ін. Долі героїв після короткочасного бурхливого роману або швидкоплинного любовного зв'язку в подальшому складаються по-різному, але найчастіше героїня зберігає в душі (часом все життя) пам'ять про фатальну зустріч.

В оповіданні «Гість» подібна ситуація описується за допомогою елементів імпресіонізму і натуралізму, де на перший план виходять деталі тілесності. У портреті героїні використовуються «натюрмортні» деталі: «невысокая, плотная, как рыба, девка, вся пахнувшая чадом кухни» [35, т. 6, с. 67]. Адам Адамич називає дівчину «фламандською Євою», підтверджуючи асоціації з живописними полотнами, на яких уславляються плотські задоволення, і водночас згадуються біблійна історія. Однак ці культурні паралелі не додають до загальної картини піднесених почуттів або переживань. Асоціативний образ народжений сприйняттям Адам Адамич, який навіть подвійним повторенням імені (посилення семантики образу за рахунок номінації) не викликає паралелей з біблійним героєм, швидше його портрет і дії нагадують образ змія-спокусника.

Хронотоп оповідання звужений до передпокою, образ якого також несе смислову напругу. Передпокій – місце, де перехрещуються всі напрямки дому, його двері, коридори. Це поріг, початок квартири, межа домашнього світу, декорованого червоним оксамитом і портретом

Бетховена. Позиція автора, як і в інших новелах циклу «Темні алеї», практично не проявляється, що дає підставу багатьом дослідникам говорити про посилення об'єктивації стилю письменника. Автор менше дає оцінок і міркувань, створюючи ефект саморозвитку образів, а також стимулює читачів дивитися на них з точки зору екзистенції людини. Тим більше, що вчинки героїв, частіше героїнь, не вкладаються в логічні поведінкові рамки. Іронічне порівняння героїні з фламандською Євою стає домінантою художнього образу. Гріхопадіння, сльози і надії – як початок майбутніх жіночих випробувань після вигнання з раю.

Для творів І.О. Буніна характерний імпресіоністичний потік образів, єдність якого створюється за рахунок внутрішніх асоціативних зв'язків, насичених предметно-побутовою, історичною та психологічною достовірністю. В оповіданні «Гість» культурні асоціації мають іронічний відтінок, оскільки спочатку виникають у сприйнятті героя-спокусника і вступають у протиріччя з ситуацією, позбавленої натяку на загальноприйняті естетичні та моральні цінності. Як результат швидкоплинне порівняння набуває у творі образної багатозначності, перетворюючи побутову історію в біблійну.

Одним з ключових образів циклу І.О. Буніна «Темні алеї» є образ алеї, який поєднав у собі значення простору дворянської садиби і символічне відображення любовних колізій. Садибна культура як фактор духовного життя стала об'єктом наукового вивчення в роботах Ю.М. Лотмана [133], О.Е. Дмитрієвої [68], Л.В. Єршової [74], М.В. Нащокіної, О.М. Купцової, А.В. Разіної [184], О.Г. Сафонової [192] та ін. Садибі як концептуальному образу ранньої творчості І.О. Буніна присвячена дисертація «Концепція дрібнопомісної садиби у творчості І.О. Буніна 1890-х – початку 1910-х років» Н.В. Зайцевої (1999) [79]. У книзі І.О. Буніна «Темні алеї» образ алеї увібрав у себе різні, часом протилежні, сенси, тому цей образ, відходячи в минуле, водночас має глибокий підтекст і забарвлює розповідь ліричною

ностальгією та трагічним пафосом. Один з перших критиків творчості І.О. Буніна В.Л. Львов-Рогачевський зауважив амбівалентне ставлення письменника до дворянського минулого, зокрема до «відспівування» дворянської садиби [134, с. 77].

Більшість алей у дворянських садибах було посаджено в кінці XVIII – початку XIX століття. Під їхнім покровом вирости Олександр Пушкін, Лев Толстой, Іван Тургенєв, Олександр Блок, Володимир Набоков тощо. Вони оспівували, романтизували алеї, зробили їх місцем таємних зустрічей, таємничим супутником закоханості і предметом дворянської гордості: «За прудом сад с аллеями лип, этой красы и чести наших черноземных равнин...» (І.С. Тургенєв). У віршах А.М. Майкова алеї – «спящие», у В.В. Набокова – «густые», у О.М. Толстого – «безмолвные», у К.Д. Бальмонта – «заветные». Уперше «темними» алеї назвав М.Ю. Лермонтов у відомому вірші «Как часто пестрою толпою окруженный...»: «Вдали туманы над полями. / В аллею темную вхожу я...». Образ темної алеї як таємний спогад про дитинство поет протиставляє маскараду світського життя. Однак лейтмотив бунінської книги визначив вірш М.П. Огарьова «Звичайна історія» (1842).

Рядки з цього вірша вплетені в структуру оповідання «Темні алеї» і роблять його смисловим і композиційним центром однойменного циклу. Життя ліричного героя і героїні вірша, так само як і героїв оповідання, що відкриває цикл і має однойменну назву, зображено ретроспективно. Автор поетичного твору змальовує закохану пару на тлі темних алей і квітучої шипшини, а потім – їх байдужість і віддаленість. Єдиним символом збереження пам'яті почуттів залишаються темні алеї – традиційний романтичний образ, який уособлює вічне повторення історії кохання з пристрасним початком і трагічним фіналом.

Основоположним художнім принципом І.О. Буніна є зображення реальності крізь призму минулого. Для письменника важливі зв'язки і

відгуки різних часів із життя героїв, оповідачів, автора. Герої оповідання «Темні алеї» згадують минуле, оцінюють себе теперішніх, замислюються про можливе сьогодення. У немолодих вже людей – пана Миколи Олексійовича і його колишній кріпачки Надії – усе залишилося в минулому: любов, пристрасть, муки розставання. Слова, винесені М.П. Огарьовим у назву вірша, – «звичайна історія», у бунінській інтерпретації стають головним відкриттям і прозрінням героя. Пан Микола постає перед нами в «грязном, залепленном грязью тарантасе» на дорозі, яка розписана коліями, наче лініями життя. Контрастом осінній негоді виглядає «приватна світлиця», де зупиняється подорожній. Відчуття тепла і охайності посилюється в подальшому описі світлиці, яка залишається лише тимчасовим притулком, короткою зупинкою в дорозі.

Упізнавання героїв відбувається без авторських коментарів, у динамічному діалозі. Байдужі репліки різко змінюються схвильованими спогадами, зізнаннями, докорами, часом не пов'язаними між собою, адже кожен зосереджений на власних переживаннях і спогадах. Заслужують на особливу увагу фрази, які поглиблюють художній контраст, позначений в описах героїв і інтер'єру. Як осінній бруд поєднується із зовнішнім лоском героя, так у його словах сусідять буденне і біблійне: «История пошлая, обыкновенная. С годами все проходит. Как это сказано в книге Иова? “Как о воде протекшей будешь вспоминать”» [34, т. 7, с. 18].

Сильне емоційне потрясіння оновлює і активізує «культурну» пам'ять героя. Згадуючи книгу Іова, він думає про провину перед жінкою, яку колись палко кохав, але легко викреслив зі свого життя. Біблійні слова про спокуту гріха, глибоке каяття того, хто провинився: «Если ты управишь сердце твое и прострешь к Нему руки твои, и если есть порок в руке твоей, а ты удалишь его и не дашь беззаконию обитать в шатрах твоих, то поднимешь незапятнанное лице твое и будешь тверд и не будешь бояться. Тогда забудешь горе: как о воде протекшей, будешь вспоминать о нем. И

яснее полдня пойдет жизнь твоя; просветлешь, как утро» [213, Іс 1: 16–17]. Сенс слів Іова прямо протилежний трактуванню Миколи, який шукає лише власне виправдання. Нічого не проходить з роками, заперечує Іов, прощається лише гріх, викуплений істинним каяттям. Звернення до Біблійних образів у цьому творі нагадує колізію оповідання «Смарагд», де слова наївної дівчини ближчі до розуміння образів Святого письма, ніж її розумного супутника. Надія з оповідання «Темні алеї» так само глибше розуміє емблематичну образність «темних алеї» та біблійних образів.

Садибна алея стає місцем дії, формою художнього простору в багатьох новелах циклу: «Зойка і Валерія», «Муза», «Наталі», «Гойдалка» та ін. У старовинній ялиновій алеї відбуваються головні події в житті відпочиваючих героїв новели «Зойка і Валерія». Там зустрічаються, з'ясовують стосунки, освідчуються у своїх почуттях молоді панянки і закоханий у всіх відразу гімназист. У новелі «Наталі» березова алея стає свідком болісного роздвоєння Мещерського, який також опинився між чуттєвою пристрасстю та душевним обожнюванням. Алеєю як спрямованою величиною від панського (дачного) будинку до всього світу – природного та міського – рухаються не стільки самі герої, скільки їх почуття, часто переплутані, неясні, які не піддаються логічним поясненням.

Образ алеї, який виник у дворянській культурі ХІХ століття, у творчості І.О. Буніна набув трагічного та глибоко екзистенційного сенсу. Слід відзначити не тільки типологічну мінливість образу, але і його еволюцію у творчості письменника. Якщо в більш ранніх творах І.О. Буніна образ алеї мав імпресіоністичні риси (сонячне світло, запах антонівських яблук, прозорість повітря та ін.), то в останній збірці оповідань переважають темні фарби та кризові колізії.

5.3 Образи-маркери авторської свідомості у романі «Життя Арсеньєва»

У бунінознавстві утвердилася точка зору вважати твір І.О. Буніна «Життя Арсеньєва» (1927–1933) феноменологічним романом (Ю.В. Мальцев, Л.А. Колобаєва, Н.В. Пращерук, І.Б. Ничипоров та ін.), оскільки в центрі уваги автора знаходиться свідомість головного героя й оповідача – Олексія Арсеньєва, максимально наближеного до автора. Однак феноменологічний дискурс не є єдиним у творі, він доповнений і змінений «євангельським текстом» роману. Болгарський вчений Н.М. Нейчев уважає закономірною ситуацію, коли «земний, *горизонтальний*, феноменологічний дискурс раптом перетворюється у *вертикальний*, трансцендентний») [156, с. 23]. У побудові художнього світу твору та його образно-мотивної структури беруть участь й інші жанрово-стильові чинники: наративні стратегії, імпресіоністичний та екзистенціальний модуси, культурні коди та ін. Авторська свідомість у романі «Життя Арсеньєва» втілена в образі ліричного героя, оскільки наратор твору і головний герой в одній особі потрапляють під категорію, яка визначається як «художній двійник автора, наділений індивідуальною долею, психологічною виразністю внутрішнього світу, а часом і пластичними рисами зовнішності» [129, с. 185]. Олексій Арсеньєв є художнім утіленням реальної особистості, узагальненим характером, що виражає авторське сприйняття часу. Біографічна складова розглядається вченими (Л.Я. Гінзбург, Б.Я. Бухштаб, Б.О. Корман та ін.), які започаткували вживання поняття «ліричний герой» у літературознавстві у значенні головної умови існування поетичної особистості. У той же час М.М. Бахтін підкреслював, що художнє втілення особистості автора проявляється в повній мірі не в окремому образі, а в усій образній системі твору. Учений писав з цього приводу: «Справжній автор не може стати образом, бо він творець усякого образу, усього образного у творі» [18,

с. 364]. М.М. Бахтін співвідносить ліричного героя з особистістю, яка відчуває й усвідомлює всю складність і суперечливість взаємин з навколишнім світом. Концептуальною інстанцією роману І.О. Буніна «Життя Арсеньєва» є феноменологічна свідомість, яка виражає єдність об'єкта зображення та суб'єкта сприйняття. Зовнішній світ і світ внутрішній (героя, оповідача) поєднується в цілісну свідомість, яка одночасно «переживає» навколишнє життя природи і людей як ланцюг особистих вражень, чуттєвих відчуттів, логічних умовиводів. Зовнішні події, дії персонажів, факти їхнього життя беруть участь в оповіданні лише у тій мірі, в якій дотичні до роботи феноменологічної свідомості.

У романі представлений значний період життя головного героя – Олексія Арсеньєва. Однак увага автора більше зосереджена саме на подіях його особистісного становлення. Історичний час зі значними політичними та соціальними подіями тільки зрідка стосується часу художнього, підпорядкованого одному з ключових образів-концептів роману – пам'яті. Слід зазначити, що образ пам'яті має ряд концептуальних значень у романі І.О. Буніна. Головне з них – це пов'язані зі спогадами картини минулого (життя, роздумів, почуттів). Автор неодноразово вказує на точку відліку часу, на його теперішній час і простір, тим самим створюючи багаторівневі часові пласти у творі. Насамперед, це стосується ранніх проблисків пам'яті, пов'язаних з дитинством героя. Пам'ять героя І.О. Буніна першими зафіксувала почуття самотності та світло – образи знакові для всієї творчості письменника. Імпресіоністичний образ світла і архетип Самості, поєднані у підсумковому романі І.О. Буніна, актуалізують ціннісний зміст твору. У різних життєвих ситуаціях ліричний герой згадує свою схильність до відстороненості від людей і особливе сприйняття світу, «повышенная восприимчивость к свету и воздуху, к малейшему их различию» [34, т. 6, с. 163]. Дихотомія молодість / старість організовує просторово-часову структуру роману «Життя Арсеньєва». Слід зазначити способи

відображення історичного часу, які тісно переплетені з біографією героя. Молодість збігається з життям Арсеньєва до революції, зрілість – із життям в еміграції. Однак у композиції роману ці часові потоки розвиваються контрапунктно, тобто в різних напрямках, стикаючись в окремих точках на тривалий або короткий період. Контрапункт як спосіб організації композиції твору була детально вивчена на матеріалі роману Б.Л. Пастернака «Доктор Живаго» в дослідженнях Б.М. Гаспарова [51], О.М. Ніколенко [159], М.П. Мелащенко та ін.

Як Юрій Живаго з роману Б.Л. Пастернака, ліричний герой І.О. Буніна повертається до сюжетної лінії через категорію «пам'ять», яка пов'язує окремі моменти його життя з різних часових пластів. Так, прощаючись на вокзалі з Лікою, Арсеньєв бачить царський траурний поїзд і запам'ятовує могутню фігуру русявого гусара. «Мог ли я думать в тот жаркий весенний день, – задается вопросом герой, – как и где увижу его еще один раз!» [34, т. 6, с. 186]. Сюжетна оповідь перемикається після цього на історію життя і смерті мовчазного сусіда у Франції, що належить до ближчого часу спогадів ліричного героя.

Місцем перетину сюжетних ліній у творі І.О. Буніна «Життя Арсеньєва» найчастіше стають станція, вокзал, поїзд, вагон. З цими повторюваними образами руху і дороги пов'язане життя юнака-Арсеньєва і багатьох інших літературних героїв оповідань і повістей письменника: «Мітіна любов», «Руся», «Генріх», «Початок» та ін. Ці образи як форми хронотопу символізують часовий і просторовий контрапункт, що нагадує своєю будовою полотно залізничних колій зі складними сходження і розходженнями, зупинками і переходами.

Увага ліричного героя до власних образних спогадів, його спроби розібратися в лабіринтах пам'яті свідчать про феноменологічну природу роману. Ліричний герой порівнює роботу своєї пам'яті з альбомом із чужими старими фотографіями, коли перше враження відчуженості від

чужого життя змінює «повышенная острота ощущения их самих и их времени». Образи старих фотографій, написів, картин, книг складають, разом з образами руху і дороги, асоціативне поле концепту «пам'ять». Тема збереженого у слові або зображенні певного моменту часу знайшла відображення в оповіданнях і повістях письменника емігрантського періоду («Скарабеї», «Написи», «Візитка», «Книга», «Музика» та ін.).

Автора і ліричного героя роману зближує дар до літературної творчості. Арсеньєв відчуває його як вміння гостро бачити, відчувати і запам'ятовувати. Постійне спостереження над собою, близькими людьми відчувається ним як «наваждение», яке змінює звичайне життя, змушує емоційно сприймати факти, події, спілкування, а також запам'ятовувати їх для подальшого образного втілення. Герой зізнається: «Я уже завидовал всем, у кого жизнь наполнена готовыми делами и заботами, а не ожиданием, не выдумыванием чего-то для какого-то самого странного из всех человеческих дел, называемого писанием» [34, т. 6, с. 230].

Творча свідомість додає ще один ракурс у розкриття образу пам'яті. В останній частині роману герой, усвідомивши себе письменником, відчувши «редкую трезвость ума и души и какую-то малость, простоту всего окружающего» [34, т. 6, с. 149], починає свій життєпис. Цей епізод вносить кардинальні зміни в читацьке сприйняття, оскільки до цього моменту Арсеньєв був образним втіленням автора, як ліричний герой (в силу особливої суб'єктивності оповідання) був максимально наближений до авторської позиції. Записи Арсеньєва починаються в останньому розділі роману, резонно викликаючи питання про авторство всіх попередніх спогадів. Хто, якщо не Арсеньєв, так легко передавав настрої героя, розкривав його чуттєву душу? М.М. Бахтін вважає головним у літературній комунікації автора тексту і читача момент зустрічі автора та читача. Діяльність автора М.М. Бахтін називає «активністю того, хто відкривається», діяльність читача – «активністю того, хто розуміє». Зустріч

автора і читача залежить, на думку вченого, «від уміння першого виявити себе, передати власне ставлення до події, а також від уміння читача зрозуміти автора, тобто розгадати форму, осмислити її» [18, с. 6–7].

Р. Барт вважав, що в романі завжди існує два персонажа, один з яких діє, а другий – каже. Коли два персонажа об'єднані в одному, то їх пов'язують складні стосунки: оповідач і персонаж прагнуть один до одного, але ніколи не зустрічаються. Такий розрив між ними Р. Барт називав «нечистим сумлінням» [20, с. 139]. У романі І.О. Буніна образи автора і героя, до певного моменту сприймаються як єдине ціле, вони зустрічаються, і ця зустріч дає читачеві розуміння, що часова організація роману – це не тільки зміщення різних пластів і зіткнення спогадів. У автора і героя різняться відліки часу, оскільки спогади Арсеньєва залишаються за межами твору, адже тільки в кінці роману він починає свої записи, вивівши на обкладинці назву: «Олексій Арсеньєв. Записи». Якщо провести ще одну паралель з романом Б.Л. Пастернака, то слід зазначити, що в ньому оповідь закінчується віршами героя. Герой, таким чином, починає говорити, по Р. Барту, а не тільки діяти. Твори героя й оповідача з роману І.О. Буніна не виходять за межі твору, вони живуть у ньому, коментуються і пояснюються автором.

У романі І.О. Буніна «Життя Арсеньєва» у відтворенні життєвої історії героя домінує ліричний модус, який полягає в зображенні особистісних вражень, емоцій і почуттів, через які розкриваються життєві та історичні події. Наприклад, випадкова зустріч на вокзалі розгортається в образ-спогад, пов'язаний з іншим часом, іншим простором і життєвим досвідом героя. Хронологічна канва фабули послаблена, при цьому сюжетні лінії «Життя Арсеньєва» організовуються контрапунктом. Для роману І.О. Буніна образи світла, вокзалу, поїзди, ліси, садиби тощо є константними, вони мають не тільки конкретне значення, а й глибокий

філософський зміст, вільно переходять від одного часу і простору – до іншого.

Контрапунктна організація романного часу і простору змінює структуру художніх образів. Імпресіоністичність описів характерна для роману І.О. Буніна в повній мірі. Зазначені вище суб'єктивність авторського погляду, фрагментарність відчуттів, синкретизм почуттів і емоцій, колористичні і світлові ефекти присутні в описах дитячого погляду і дорослого героя на природу. У період відкриття в собі дару письменника герой сприймає своє творче бачення як особистісне одкровення: «Мне долго казалось, что достаточно сказать: «Знаешь эти осенние накатанные дороги, тугие, похожие на лиловую резину, иссеченные шипами подков и блестящие под низким солнцем слепящей золотой полосой?», – чтобы вызвать ее <Лики – О.О.> восторг» [34, т. 6, с. 215].

Слід зазначити тенденцію, яка проявилася в циклі «Темні алеї», де автор близький до художніх шукань постімпресіоністів (В. ван Гог, П. Гоген, Ж. Сера та ін.), засновників особливої техніки пуантилізму. Вона полягає в передачі кольору і всіх його відтінків за допомогою окремих колірних крапок. Так, в описі осіннього дня виділяється тільки одна яскрава пляма («рыжие шкуры кустарников»), усі інші відтінки передаються окремими «словами-точками», які акцентують стан або відчуття людини. Олюднення природи за допомогою «нанизування» оціночних визначень та обставин («пустота», «молчание», «жидкий», «безжизненный», «теплый», «ясный» та ін.), освітлення («блеск»), геометричної контрастності («клетчатые перевалы», «шкуры», «острова») зближує цю картину з полотном В. ван Гога «Червоні виноградники в Арлі» (1888), яка вважається класичним зразком постімпресіонізму в зображенні не швидкоплинних вражень, а тривалих станів навколишнього світу, спрямованих на філософське розуміння сутності життя. Картини двох майстрів об'єднує

екзистенціальне сприйняття життя, унікальна техніка виконання і обрана колірна гамма.

В іншій замальовці з роману І.О. Буніна «Життя Арсеньєва» в центрі уваги автора опиняється картина нічного зоряного неба, динаміка якого нагадує іншу картину В. ван Гога – «Зоряна ніч» (1889). Головною структуроутворювальною фігурою на картині є колоподібні рухи навколо місяця: «В кольцо вокруг млечно-туманной луны было точно какое-то злое небесное знамение. Бедный, слегка склоненный на бок лик ее все больше грустнел и туманился на белесой мути неба» [34, т. 6, с. 159]. Герой, перебуваючи на життєвому роздоріжжі, не знаючи, як краще розпорядитися своїм життям, сприймає картину зоряного неба як символічне передвістя майбутніх перипетій долі своєї країни.

У романі «Життя Арсеньєва» присутній особливий різновид пам'яті – образна (ейдетична). Вона наповнює концепт «пам'ять» спогадами про події, які існують лише у свідомості героя, у його уявленнях. Не пережита в дійсності подія в образному втіленні нерідко стає реальнішою і ближчою, ніж справжня, пережита. У романі герой намагається пояснити це коханій, апелюючи до гетівського поняття «креатури»: «Гете говорил: “Мы сами зависим от созданных нами креатур”. Есть чувства, которым я совершенно не могу противиться: иногда какое-нибудь мое представление о чем-нибудь вызывает во мне такое мучительное стремление туда, где мне что-нибудь представилось, то есть, к чему-то тому, что за этим представлением, – понимаешь: за! – что не могу тебе выразить!» [34, т. 6, с. 240]. Довіра до власних образних уявлень (креатур) і всього, що пов'язано з цими уявленнями, як каже Арсеньєв, «стоит за представлениями», має безпосереднє відношення до концепту «пам'ять», оскільки всі спогади починають набувати значення умоглядних уявлень.

Події та особи, що згадуються героєм, ставляться під сумнів, а не пропущені через механізм ейдетичного уявлення і зовсім можуть

відчужуватися від нього, «випадати» з його пам'яті: «Чей это образ? Он как бы некое подобие моего вымышленного младшего брата, уже давно исчезнувшего из мира вместе со всем своим бесконечно далеким временем» [34, т. 6, с. 148]. Процес відчуження від спогадів посилюється образом старовинних фотографій, на яких відображено минуле. За визнанням оповідача, «чувство необыкновенной отчужденности от этих лиц» змінюється відчуттям ілюзорності минулого не тільки людей з фотографій, але й власного існування: «Сказка, легенда все эти лица, их жизни и эпохи! Точно те же чувства испытываю я и теперь, воскрешая образ того, кем я был когда-то. Был ли в самом деле?» [34, т. 6, с. 148].

Образ пам'яті в романі І.О. Буніна набуває, таким чином, значення концепту, оскільки поєднує змістовні елементи з образотворчими в цілісне емоційно-інтелектуальне утворення, що дозволяє виділити в художньому образі ціннісні характеристики, пов'язані з авторським світосприйняттям, культурним контекстом і читацькою інтерпретацією.

Художній простір твору має ряд особливостей, що визначають стиль письменника. У романі І.О. Буніна «Життя Арсеньєва» наратор втілює риси ліричного героя в силу його особистісного переживання всіх сюжетних і позасюжетних моментів розповіді. Уплив феноменологічного авторської свідомості на імпресіоністичність зображення породжує синтез («співзвуччя») чуттєвих і розумових образів, які можна назвати проявом постімпресіонізму.

Окрім загальних стильових особливостей у підсумковому романному полотні І.О. Буніна розглянемо групи образів, які періодично повертаються у свідомості ліричного героя, нарощуючи символічне значення. Міфотема повторюваності образів у циклі І.О. Буніна «Темні алеї» розглядалася у попередньому підрозділі. У романі «Життя Арсеньєва» романний простір дозволяє простежити зміни образності у сприйнятті не різних героїв, а одного – рефлексуючого ліричного героя. У поле сприйняття ліричного

героя потрапляють групи образів, об'єднані природно-космічним значенням, історичними алюзіями, ностальгічними мотивами, анімалістичним кодом, євангельським текстом та ін.

Сюжет роману І.О. Буніна «Життя Арсеньєва» організовується ліричною природою головного героя, чия свідомість воскрешає події минулого. На думку Ю.М. Лотмана, сюжетом твору є розповідь про подію як «переміщення персонажа через кордон семантичного поля» [133, с. 224]. Сюжет бунінського роману цілком відповідає концепції ліричного сюжету, оскільки семантичні поля виникають в єдності та боротьбі станів ліричного героя і розповіді про них. Романний герой переміщається з одного семантичного поля в інше (смерті, пізнання світу, любові, творчості, ностальгії та ін.), породжуючи в пам'яті ланцюг подій, які складаються в ліричний сюжет. Образи нерідко перетинають кордони полів, отримуючи додаткові значення і смисли. Такими є образи птахів, будинків, храму, дороги та ін.

Художній інтерес представляє анімалістична символіка роману, яка відігравала важливу роль і в циклі І.О. Буніна «Темні алеї». У романі «Життя Арсеньєва» природне життя розкриває світоглядний постулат письменника про єдність життя людини і космічної нескінченності, де мале і велике зрівнюються. Феноменологія авторської свідомості, в свою чергу, дає усвідомлення кінця земного життя і вічності загальної світобудови. На перетині цих контрапунктних ідей роману виникають художні образи, зокрема, орнітологічні. Образи птахів супроводжують багато творів письменника, народжуючи своєрідний символічний фон, посилений авторським визнанням: «Совсем, как птица, был я всю жизнь!» [152, с. 162]. Дослідниця Є.Ю. Полтавець вважає, що І.О. Бунін створив авторський орнітологічний міф [171], що зближує його з творчістю Л.М. Толстого. Дійсно, символіка вбивства грака і дроздів, протиставлення солов'я і зозулі

має в романі «Життя Арсеньєва» символічне значення, що періодично виникає у свідомості героя.

Арсеньєв-хлопчик заколює кинджалом пораненого грака, відчуючи при цьому каяття і водночас «страшное удовольствие». Убивству птаха передуює переживання героя, пов'язане з близьким зіткненн з смертю – сестри і бабусі. Осмислення смерті як ланки вічного кругообігу в природі композиційно припадає на фінал другої та третьої книг роману. Ліричний герой детально описує свої переживання, пов'язані з оновленням природи, оскільки ритуали поховання супроводжуються пробудженням весняної природи. Сад, будинок, собор – ці образи втілюють опозицію життя і смерті. У творі присутні ряди протилежних образів: зал з труною і спальня з житловим безладом; морок могили і батистова сукня Анхен; цвинтарний холод і весняне тепло та ін. Бінарність образних опозицій об'єднується в образі граків, які супроводжують траурний обряд у різні його моменти: «Однообразно, важно и торжествующе, не нарушая кроткой тишины сада, *орали грачи...*» [34, т. 6, с. 105]; «*крик грачей, с буйным и страдальчески-счастливым упоением орущих и хлопочущих во всех окрестных садах...*» [34, т. 6, с. 113].

Птах входить до простору смерті, символізуючи її гріховну сторону. Не випадково момент пристрасті Арсеньєва і Ліки супроводжується образом знавіснілого птаха: «Ветер качал за окнами черное весеннее дерево, на котором, как пьяный, мотался и тревожно *орал грач...*» [34, т. 6, с. 254]. Семантично образ грака як вираз пристрасті, інстинкту, гріховної тілесності зближується з образами з пізніх оповідань І.О. Буніна: «Петлясті вуха», «Дело корнета Єлагіна», «Темні алеї», «Чистий понеділок», «Нічліг» та ін., в яких письменник досліджує ситуації перемоги тілесного над духовним у різних конфігураціях.

У першій частині роману зображена сцена полювання на перепелів, коли гімназист Олексій Арсеньєв, який приїхав на канікули, з батьком

потрапляє в осінній ліс, де душа його відгукується на кожен звук і колір. Незрозумілий смуток від літа, що минає, від майбутньої розлуки набуває в душі хлопчика усвідомлення, що все невідворотно минає, і він забуде «даже, может быть, отца, которого я сейчас так люблю, с которым такое счастье ходит на охоту, да забуду и всю Каменку, где мне знаком и дорог каждый уголок...» [34, т. 6, с. 54]. Життя минуле і теперішнє здається герою сном: «И я сам, мои мысли, мечты, чувства – все сон!» [34, т. 6, с. 55]. Недитячі роздуми, в яких Арсеньєв проводить чітку межу між життям фізичним і духовним, перериває стрілянина батька. Він вбиває дроздів, які перед цим «веселими» зграями супроводжували мисливців. Теплі закривавлені птахи стають відповіддю хлопчику на його думи про майбутнє забуття. Якщо образ грака символізує гріховність тілесну, її перемогу над свідомістю, душею, то дрозди, скоріше, втілюють ідею бездумного насильства, яке не призводить до усвідомлення і каяття.

Сприйняття живого природного світу пов'язано з протиставленням двох пташиних голосів – солов'їного і зозулиного. Відмінності у співі солов'я і зозулі письменник вибудовує по значенням не краси співу, а співзвучністю думкам і настроям героя. Образ зозулі з її переконаним і сумним повторенням ближче і зрозуміліше ліричному герою, ніж «бессмысленные соловьиные восторги». Звернення героя до зозулі за прогнозом майбутніх років життя наповнюється автором новими почуттями і відчуттями, оскільки в семантичне поле пташиного діалогу він включає всіх «бессловесных, немых» істот, які так само, як люди, «живые, разумные, чувствующие, думающие». Образи тварин доповнюють феноменологічний дискурс роману, співзвучний настроям і роздумам ліричного героя про цінність існування всього живого і смерть, невіддільної від життя.

Вагомим за сюжетним часом і простором, за роллю в художньому задумі автора, характеристиці художнього світу роману І.О. Буніна є образне поле «євангельського тексту», який охоплює образи церкви, Бога,

богослужіння, ікон, Біблії та ін. Присутність «євангельського тексту» у творі формує вертикаль і горизонталь оповідного дискурсу, що забезпечує перехід земного (реального) плану в філософський (онтологічний, трансцендентний).

У дослідженнях О.А. Бердникової (2009), С.Г.Рябової (2010), Н.В. Пращерук (2011), О.І. Смоленцева (2012) означаються релігійні погляди письменника на духовність окремої людини й історичну долю суспільства, пропонується методологія дослідження «євангельського тексту», що розуміється як сукупність духовних проблем і побутових реалій, відображених у творчості письменника, крізь призму християнських концептів.

Духовно-релігійні константи роману І.О. Буніна «Життя Арсеньєва» визначено особливостями пізнання життя ліричним героєм. Образизм-концепти «Бог», «смерть», «душа» входять до роману з дитячих спогадів ліричного героя і супроводжують усю розповідь. Перші відчуття земного буття для Арсеньєва-дитини пов'язані з поняттям Бога: «О, как я уже чувствовал это божественное великолепие мира и Бога, над ним царящего и его создавшего с такой полнотой и силой вещественности!» [34, т. 6, с. 18]. Предметність він бачить у «страстной восковой свече», «черных иконах» і далі – полях, «пресыщенных влагой», хмарах, сонце, городі та навіть редьці «с синей густой грязью». Таким чином, семантичний ореол образу Бога розширений до масштабів Божого світу, який поєднав духовне і предметне, абстрактне і конкретне.

Сприйняття Арсеньєвим-гімназистом церковного богослужіння – одне з важливих образних втілень злиття релігійного і побутового у свідомості героя. На тлі дій священників і церковних співів докладно фіксуються почуття не тільки героя-хлопчика, але і навченого життєвим досвідом оповідача, який порівнює службу в маленькій церкві Воздвиження з органічними богослужіннями у готичних соборах. Пристрасність і щирість

молитви, відгук у душі на текст Євангелія трапляються саме тоді, коли серце Олексія страждало від розлуки з домом і рідними людьми.

У романі «Життя Арсеньєва» використовується чимало цитат із християнських джерел, найчастіше – це тексти Старого і Нового Завітів, молитослова (Требника), агіографічних творів. Слід зазначити вільність автора в цитацій, коли допускаються неточності у відтворенні релігійних текстів, що свідчить про злиття біблійних фраз із життям героя, про просякнуту християнськими молитвами пам'ять, яка не потребує книжкової зв'язки з першоджерелами. У концептуальному плані «євангельський текст» у романі «Життя Арсеньєва» виявляє одну з найважливіших думок автора – про духовне збереження і воскресіння живої душі, що зазнала суворих життєвих випробувань.

Авторська інтенція спогадів підкреслюється словами героя: «Какие далекие дни! Я теперь уже с усилием чувствую их своими собственными при всей той близости их мне, с которой я все думаю о них за этими записями и все зачем-то пытаюсь воскресить чей-то далекий юный образ» [34, т. 6, с.148]. Тут процес спогадів позначений словом «воскресить», проте християнський символ воскресіння – Великдень – виникає тільки тоді, коли воскресіння отримує душа, сповнена численними асоціаціями з біблійними образами, символами віри, образами храмів і богослужінь.

На думку О.І. Смоленського [201], воскресіння є не тільки образом, породженим «євангельським текстом», а й художнім методом, коли події життя героя, відроджені та об'єднані у творчій свідомості, представляють історію душі героя. Учений розглядає художній світ роману як образне втілення ідеї «світу Бога», «світу смерті» і «світу любові».

У романі І.О. Буніна смерть є наскрізним образом, який композиційно організує твір. Кожен період життя ліричного героя – дитинство, отрочество і юність – пов'язані з образом смерті. Сам автор говорить про своє особливе, загострене ставлення до смерті «в силу столь же обостренного чувства

жизни» [34, т. 6, с. 75]. Ця взаємопов'язаність двох станів людського буття / небуття постійно підкреслюється автором і отримує образне завершення в «Пасхальной» парадигмі. Якщо зі смертю сестри приходить розуміння власного кінця, то смерть Писарева породжує філософські роздуми про смерть як воскресіння, як необхідного очищення тілесного на шляху до народження душі.

Пасхальна парадигма в романі І.О. Буніна пов'язана з протистоянням життя і смерті (духу й інстинкту), що реалізується в реальному і символічному просторах роману. Зіткнення особистості ліричного героя зі світом Бога породжує в ньому віру в нескінченний порядок світобудови, де все розумно і має свій явний або прихований сенс, одним із проявів якого є смерть. Вона загострює в душі героя роману почуття життя і усвідомлення розумності світобудови, хоча порушує багато питань, що відкрили безодню «совершенно невообразимого», пов'язаного з життям після смерті, виявляє складний подібний конгломерат – злиття «вещественного», «зловещего и страшного» у смерті – «непристойно-земного, непотребного» («трупный лик», «плоские слипшиеся губы», «темно-лиловая кость лба» и «вечной, милой и бесцельной жизнью» («пение зябликов, зелень акации, крики грачей, голая ивовая поросль»). Композиційним розривом і контрастом образів І.О. Бунін стверджує думку про єдність тілесного і духовного, їхнє взаємне ототожнення і заміни, оскільки остаточно смерть і остаточно воскресіння неможливе, існує лише «обостренное и двойственное ощущение... жизни» [34, т. 6, с. 114].

Герой сприймає смерть не як зупинку, а як прояв інших іпостасей життя. Ідея «смерть є життя» в цілому характерна для образної системи І.О. Буніна. У тексті роману «Життя Арсеньева» оксюморонні образи втілюють не тільки головне непокєднуване пасхальної парадигми – умирання і воскресіння, а й емоційні стани ліричного героя, його сприйняття природи: «и в этом находил пронзительно-горькую утеху» [34, т. 6, с. 114]; «с буйным

и страдальчески-счастливым упоением орущих и хлопочущих...», «сладко замученный», «скоро мелькали горестно-счастливые дни»; «с какой мукой сладчайшей любви к миру» [34, т. 6, с. 115].

Двоїстого відчуття життя набуває і подальша оповідь, розширюючи пасхальну парадигму до масштабів усього життя ліричного героя, аж до останніх сторінок роману, де згадуються розв'язка головної любові в житті Олексія Арсеньєва. Поняття «відчуття життя» підкреслює феноменологічну природу роману й імпресіоністичне (постімпресіоністичне) світовідчуття автора.

Найбільш повно духовно-релігійні та феноменологічні константи роману «Життя Арсеньєва» втілюються в просторовому образі дому, що об'єднує в собі враження, спогади й уяву. Образ рідної домівки своїм зовнішнім виглядом та особистими відчуттями створюється роботою пам'яті героя про далекі доемігрантські роки життя, що об'єднує зорові, слухові, запахів, тактильні реальні враження. Як і образ алеї, він є сталим символом не просто минулого, а насильно знищеного минулого.

5.4 Полтавський текст у романі «Життя Арсеньєва» та збірці «Темні алеї»

Полтавський період у житті і творчості І.О. Буніна був порівняно недовгим: з різними перервами він тривав з 1891 по 1897 роки. Цей період був дуже важливим у становленні світогляду й естетичних принципів І.О. Буніна. Відзначимо, що в полтавські роки життя І.О. Буніна стався його перехід від поетичної творчості до прози. Крім того, активна суспільно-ідеологічна діяльність письменника в Полтаві обумовила подальшу його пасивність до проявів будь-якої публічної ідеології. А ще в Полтаві письменник пережив глибоку особисту драму, яка знайшла відгук у ліричних темах кохання у його подальшій творчості.

Досліджуючи вплив полтавських вражень на творчість І.О. Буніна, ми включаємо реалії життя письменника у Полтаві, пов'язані з ними враження, душеві переживання, світоглядні шукання в поняття «полтавський текст». Уважаємо, що про подібне подолання кордонів тексту писав М.М. Бахтін: «Текст – друкований, написаний або усний – записаний – не рівнозначний усьому творові загалом (як «естетичному об'єкту»). У твір входить і необхідний його позатекстовий контекст. Твір мов би оповитий музикою інтонаційно-ціннісного контексту, в якому він розуміється й оцінюється» [19, с. 370]. В.М. Топоров, досліджуючи багатоаспектний «петербурзький текст», зазначав складність поняття, до якого входять не тільки зовнішні реалії міста, а й його культурно-історичний, культурологічний, сакральний, психологічний (пережитий) та інший позатекстовий простір. Учений пише: «Петербурзький текст, являє собою не просто дзеркало, яке підсилює ефект міста, а пристрій, за допомогою якого відбувається перехід ... матеріальної реальності у духовні цінності» [212, с. 259].

Бунінознавці знаходять прямі паралелі, що пов'язують життєві враження автора з їхнім утіленням у художніх образах. Проведені ним в Україні роки, на думку літературознавців, пов'язані, перш за все, з першим досвідом громадської діяльності, захопленням ідеями народництва і толстовства, зближення з якими відбулося завдяки брату І.О. Буніна – Юлію. Сам письменник неодноразово підкреслював у своїх листах, щоденниках, мемуарах про своє зацікавлення ідеями народників і толстовців, проте подібні визнання в багатьох пізніх художньо-публіцистичних творах письменника звучать з часткою скепсису з приводу ідей «ходіння у народ».

У романі «Життя Арсеньєва» близькість до народників пояснюється життям героя у Харкові, однак і в полтавський період спілкування з толстовцями було активним, що описано І.О. Буніним досить докладно. Свого часу на цю тему він написав оповідання «На дачі» (1895). У романі ж

ця тема, як і всі інші, підпорядкована почуттю любові до Ліки, з якої він переїжджає до Полтави та занурюється в атмосферу земської роботи і творчого відпочинку.

Предметом даного підрозділу є визначення особливостей полтавського тексту в художньому світі роману «Життя Арсеньєва» І.О. Буніна і циклі «Темні алеї»: особисті душевні переживання, мальовничість української природи, враження від спілкування з художниками-передвижниками та ін.

Найтриваліший час в Полтаві (1892–1895) І.О. Бунін прожив разом з коханою жінкою – Варварою Володимирівною Пашенко, яка приїхала до юнака всупереч батьківської заборони. Спільна робота в Орловському видавництві, захоплення літературою, мистецтвом викликали глибоке духовне єднання молодих людей. Силу закоханості, яку тонко відчував І.О. Бунін, можуть відтворити тільки його зізнання у збережених листах і щоденникових записах.

Сприйняття полтавського краю передано крізь призму шлюбу, який для героя уявлявся повною гармонією у поглядах, смаках, пристрастях. З однаковим почуттям молоді зустрічаються з українською природою, цитуючи М.В. Гоголя, захоплюються старовинною історією гетьманських соборів, колоритною красою українок. Імпресіоністичний портрет Ліки в сонячних відблисках світла є авторським вираженням гармонії у ставленні молодих людей один до одного і краси Полтави: «Тепло дует солнечный ветер, паровозный дым южно пахнет каменным углем. Она прикрывает глаза, солнце горячими полосами ходит по ее лицу, по играющим возле лба темным молодым волосам, по простенькому ситцевому платью, ослепительно озаряя и нагревая его» [34, т. 6, с. 255].

В описах міста переважають життєрадісні образи: «необыкновенны своей высотой и мощью», «свежо и смолисто благоухали» (о деревьях); «веселые луга»; «весна яркая, веселая»; «с прелестным глухим

бормотанием» (бубенці); «горячо, ярко, солнечно»; «радостными кучами»; «вечер был бесконечно тих, неподвижен»; «песни сливались с темнотой и тишиной»; «счастьем свежести, молодости, здоровья входила прохлада»; «по комнате вольно ходил тот счастливейший вечер» та ін. Відчуття щастя герой пов'язує в першу чергу з присутністю Ліки, але не менш сильним виявляється і його бажання об'їздити місця, пов'язані з життям і творчістю М.В. Гоголя, оскільки «весь окрестный край был его, – Миргород, Яновщина, Шишаки, Яреськи» [34, т. 6, с. 259].

Можливо, що перша тріщина у відносинах з коханою і з'явилася від «бродяжництва» Арсеньєва, який не міг не скористатися можливістю побувати в місцях, одні назви яких викликали в ньому гаму почуттів: «Не могу спокойно слышать слов: Чигирин, Черкасы, Хорол, Лубны, Чертомлык, Дикое Поле, не могу без волнения видеть очеретяных крыш... Прекраснее Малороссии нет страны в мире» [34, т. 6, с. 259]. Про свою любов до батьківщини М.В. Гоголя і Т.Г. Шевченка ліричний герой зізнається у розмові з Лікою, прагнучи переконати її у своїй культурній ідентичності з колоритною Україною. Образ степової чайки (яка має багатозначні конотації в творчості М.В. Гоголя і Т.Г. Шевченка) в тому ж культурному контексті він порівнює з власної душевної подвійністю – «соединение степи и моря». Оксюморонний образ, який з'єднує дві різні стихії, виступає своєрідним передвісником майбутньої катастрофи, краху ідилії сімейного життя в Полтаві.

На думку ліричного героя, молодих віддаляло один від одного і письменство, яке все більше захоплювало, особливо після призначення його хранителем управської бібліотеки: «Я слишком ценил свое "призвание", пользовался своей свободой все беспутнее – брат Николай был прав. И все больше не сиделось мне дома: как свободный день, я тотчас уезжал, уходил куда-нибудь» [34, т. 6, с. 273].

У Полтаві І.О. Бунін пережив одну з найскладніших душевних драм, що вплинула на все його подальше життя і творчість. Без будь-яких пояснень Варвара Пащенко несподівано виїхала з Полтави, перекресливши всі стосунки з письменником. Про душевний стан І.О. Буніна, який надзвичайно тонко відчуває і глибоко переживає, можна тільки здогадуватися. Перший час після трагедії брати не залишали його одного ні на хвилину. Згодом біль притупився, проте образ жінки, яка залишає закоханого в неї чоловіка, неодноразово повторювався у творчості І.О. Буніна. Пізніше письменник так визначить своє почуття до Варвари Пащенко словами героя оповідання «В нічному морі»: «...моя первая и такая жестокая, многолетняя любовь...» [34, т. 5, с. 105]. Перша і жорстока любов стане імпульсом до створення численних жіночих образів (рвучких і пристрасних, загадкових і непояснених в своїх вчинках і душевних порухах), а також до одного з провідних мотивів у творчості І.О. Буніна – мотиву втрати кохання. З новою силою цей мотив воскресне в образі Ліки в романі «Життя Арсеньєва».

Після втечі Ліки Полтава постала перед ліричним героєм зовсім іншою, сприйняття міста Арсеньєвим змінилося на протилежне. Образи світла, радості, молодості і здоров'я, втілені в тополях, каштанах, сонячних вулицях, міському саду, монастирі на горі змінилися на «нерухомі, темні будні», «безлюдні вулиці», «чорні сади за парканами», «голу висоту тополь» та ін. Останні сторінки роману забарвлені почуттям непоправної втрати, смерті. Спроби повернути Ліку закінчилися невдачею, а спогади про любов до неї залишилися найсильнішими.

У циклі «Темні алеї» мотиви втрати і забуття любові включені в образ алеї. У цьому сенсі образ алеї демонструє свою амбівалентність: алея асоціюється не тільки з любов'ю, злетом людських почуттів, але і з життєвою трагедією. Майже у всіх творах любовні відносини героїв завершуються обманом, один з учасників драматичної колізії опиняється в

ролі або жертви любові, або її губителя (або руйнівника). Сюжетні конфігурації цих відносин різноманітні. В оповіданні «Темні алеї» головний герой, який зустрів кинуту багато років назад кохану, переглядає все своє життя, відчуває себе одночасно грішником і жертвою. В оповіданні «Кавказ» на першому плані – зворушлива любовна втеча, а в двох фінальних рядках виражена трагедія покинутого чоловіка. Генерал з оповідання «У Парижі» в розпал нового любовного роману згадує, як його кинула дружина. Мовчки, без пояснень, йде від головного героя Муза з однойменного оповідання. Цей ряд можна продовжувати і далі, спостерігаючи химерні втілення авторської пам'яті в образах-переживаннях зради, розриву, втечі коханої людини.

Порівнюючи описову манеру письменника з картинами імпресіоністів, знаходимо в ній «уривчастість» і фрагментарність ліричного оповідання, асоціативне поєднання далеких тимчасових планів, музично-ритмічну насиченість мови, ємність деталей-лейтмотивів. Однак реалістичні образи були також характерні для творів І.О. Буніна. Дозволимо собі пов'язати його з життєвими полтавськими враженнями.

Сусіди і знайомі брата І.О. Буніна – Юлія, який служив у земській міській управі, стали добрими приятелями письменника-початківця. Деякий час Буніни жили на квартирі в місцевих інтелігентів Женжуристів – Івана Мироновича і Лідії Олександрівни. Там збиралися «інтелігентським клубом», обговорювали громадські та літературні теми, читали вірші, співали пісні. Частими гостями були художники (Г.Г. Мясоєдов, М.О. Ярошенко, Л.В. Позен, В.О. Волков), лікарі (О.О. Волкенштейн і М.В. Скліфосовський), толстовці (Д.О. Хілков, М.С. Дудченко), колонія яких була розташована в селі Щербані під Полтавою. Відомо, що художник-передвижник Г.Г. Мясоєдов, писав портрет І.О. Буніна на тлі свого саду, про що свідчить запис у «Щоденнику» письменника від 15 серпня 1894

року: «Солнечный ветреный день. Сидел в саду художника Мясоєдова (наш сосед, пишет меня) в аллее тополей на скамейке» [89, с. 49].

На жаль, про подальшу долю цього портрета нічого не відомо, він відсутній в каталогах художника та іконографії письменника. У Полтавському художньому музеї зберігається картина «Весна», на якій на тлі будинку з мезоніном (нині доведено, що це будинок художника Г.Г. Мясоєдова, який частково зберігся в Полтаві) зображена молода пара, не схожа на молодь кінця XIX століття. У статтях про відлуння полтавських вражень у творчості І.О. Буніна [164] ми висунули гіпотезу про те, що на картині Г.Г. Мясоєдова «Весна» зображений письменник разом із коханою жінкою. Образ весни на цій картині об'єднує розквіт письменницького таланту І.О. Буніна, його душевний стан закоханості, імпресіоністичне зображення квітучого саду. Водночас глядача не полишає відчуття, що на тлі зовнішньої ідилії визріває глибокий психологічний конфлікт, який загрожує гармонії почуттів і природи. Таким чином, на картині талановитого художника глибоко й точно відображений динамізм бунінської образності, здатної «повертатися» різними значеннями та асоціаціями.

Висновки до п'ятого розділу

Характерна особливість прози І.О. Буніна емігрантського періоду – зображення різних аспектів сутності людини, серед яких тілесність займає важливе місце. Тілесність розуміється письменником як чуттєвий прояв життя людини, нерозривно пов'язане з його духовно-емоційною сферою, екзистенційними пошуками, набуттям власного «я» і прагненням до пізнання світу й інших людей.

Тілесність є одним із способів характеристики образу-персонажа у творчості І.О. Буніна, разом із тим тілесність набуває значення концепту, який концентрує навколо себе теми і мотиви, пов'язані з системою взаємовідносин людини з самою собою і навколишнім світом. Тілесне знаходить утілення у різних засобах поетики: портреті, описі інтер'єру, зображенні стихії почуттів, мотивів і вчинків персонажів та ін. В оповіданнях «Петлясті вуха», «Дело корнета Єлагіна» та інших концепт «тілесності» представлено у двох планах – зовнішньому і внутрішньому, напруга між якими обумовлює динаміку образів персонажів і розвиток сюжету.

Екзистенційність – смислова основа образності І.О. Буніна в циклі оповідань «Темні алеї» (1937–1953). Домінантою структури художніх образів-персонажів є переживання людиною свого існування, пошуки подолання особистісних протиріч, пов'язаних із питаннями життя і смерті, миттєвого і вічного, а також осмислення свого місця і себе у кризовому і трагічному світі. У поетиці це знайшло втілення в нашаровуванні (або нарощуванні) значень образів, їх «повертанні» різними гранями, прийомах «переходу» з одного твору в інший, семантичної багатовекторності, відкритості у просторі культури.

Центральною темою циклу «Темні алеї» є рух любовного почуття, любовні відносини та їхні зміни у часі, загибель любові під впливом обставин (зовнішніх чи внутрішніх). В основу розповіді в оповіданнях з циклу «Темні алеї» покладені переважно сюжети-спогади (про події

минулого й їхнього переживання в сьогоденні), сюжети-враження (вибіркова фіксація значущого (об'єктивного чи суб'єктивного) для існування людини, сюжети-роздуми (потік думок, почуттів, емоцій). Пам'ять про минуле є головним джерелом сюжетів творів і художньої образності, яка розкриває динаміку любовних переживань. Важливим сюжетним елементом у циклі «Темні алеї» є випадкова зустріч героїв (або їх впізнавання, діалоги), що дає імпульс до осмислення їхнього існування і духовних змін під впливом життєвих обставин.

У циклі «Темні алеї» спостерігається зближення образів оповідача і автора, оповідача і героя. Наративна стратегія письменника полягає в посиленні суб'єктизації оповіді, у настанові на відображення глибоко особистісної сфери, заглибленості в екзистенційні проблеми. Це вплинуло на зміну художніх образів у циклі «Темні алеї». У них спостерігається багатоплановість, коли побутова історія (або випадок, подія) переводиться в план буття. Нерідко реальна складова образу отримує історичний, міфологічний або культурний аспект. Ключовий художній образ циклу – «Темні алеї» є амбівалентним, який увібрав у себе різні часові потоки (минулого і сьогодення), а також різні мотиви (романтики любовного почуття, непоправної втрати, ліричної ностальгії, надії, трагедії та ін.). Реальний простір художніх образів у циклі «Темні алеї» значно розширено за рахунок простору пам'яті (рефлексії у часі) і культури. Художні образи нерідко постають як «відгомін» (або «відбитки») часу або часів (біографічного, міфологічного, історичного та ін.). Багато художніх образів І.О. Буніна з цього циклу мають ореол російської класики, світової літератури, фольклорної традиції, біблійного контексту. Це дозволяє підсилити філософський (екзистенційний) сенс образів, їх позачасове звучання і загальнолюдські цінності, втілені в них.

Сюжет роману «Життя Арсеньєва» розгортається в різних просторово-часових площинах. Горизонтальний (земний, феноменологічний) дискурс проектується на вертикальний (філософський, трансцендентний) дискурс. Це

визначає динаміку та трансформацію художніх образів І.О. Буніна. Романний герой Олексій Арсеньєв є одночасно і головним героєм (ліричним героєм) і наратором, у зв'язку з цим суб'єкт зображення стає одночасно і об'єктом (опису, рефлексії, осмислення).

У романі «Життя Арсеньєва» художні образи втілюють дихотомії молодості / старості, минулого / сьогодення, світла / темряви, життя / смерті та ін. Контрапункт є основою сюжетно-композиційною організації роману, внаслідок цього розвиток подій і художніх образів відбувається нерівномірно, з різною швидкістю й у різних напрямках. Концепт «пам'яті» забезпечує зв'язок життєвих моментів і художніх образів із різних часових і просторових пластів. Ліричний модус (враження, емоції, почуття, асоціації) знаходиться в основі художніх образів твору.

Дар романного героя до літературної творчості зумовив домінування індивідуально-авторської, творчої свідомості як імпульсу створення художніх образів. Ліричний герой наділений особливою ейдетичною пам'яттю, крізь призму якої відтворюється духовна атмосфера епохи та його особистого життя (до революції, періоду революції та громадянської війни, еміграції). Велику роль у романі «Життя Арсеньєва» грають образи-спогади й образи-враження (нерідко вони синтезовані) як «відбитки часу» (біографічного, історичного, культурного та ін.). Константними образами є образи вокзалу, потягу, лісу, садиби, світла, саду, будинку, собору та ін. Вони наповнюються не тільки конкретним значенням, а й глибоким філософським змістом. Переміщення романного героя за допомогою пам'яті з одного семантичного поля до іншого (любви, творчості, історичних подій, ностальгії та ін.) забезпечує динаміку художніх образів і зміну їхніх смислів, «обертання» різними гранями й асоціативними зв'язками.

«Євангельський текст» роману об'єднує художні образи, пропущені крізь сприйняття, рефлексії та пам'ять героя (Бог, душа, світло, смерть, диявол, воскресіння та ін.). Вони нерідко наповнюються змістом, пов'язаним з реальними життєвими обставинами Олексія Арсеньєва і його роздумами

про сенс життя. Разом з тим біблійні образи дозволяють виявити «відчуття життя» героєм у широкому онтологічному контексті. Роман «Життя Арсеньєва» демонструє взаємодію елементів реалізму і модернізму (імпресіонізму, постімпресіонізму), що знайшло відображення і в техніці створення художніх образів письменником.

Полтавський період життя І.О. Буніна (1891–1897), його стосунки з Варварою Пашенко, сприйняття української природи та культури знайшли відображення в романі «Життя Арсеньєва» і циклі «Темні алеї». Тема раптової любовної втрати зумовила появу у творчості І.О. Буніна образів неоднозначних героїнь (рвучких, пристрасних, незрозумілих, загадкових та ін.) і рефлексуючих героїв, які занурюються в свої спогади, глибоко переживають життєву драму та внутрішні протиріччя. Навколо них сконцентровані амбівалентні мотиви любовного почуття та його втрати, пам'яті та забуття, загибелі та жертви любові, зустрічі та розставання, випадковостей і долі та ін.

Олексій Арсеньєв із роману «Життя Арсеньєва» сприймає навколишній світ крізь призму стосунків із Лікою, як і багато героїв з оповідань циклу «Темні алеї». Творчі стосунки І.О. Буніна з полтавськими художниками Г.Г. Мясоедовим, Л.В. Позеном, М.О. Ярошенком, В.О. Волковим та ін. вплинула на розвиток живописності в індивідуальному стилі письменника, його увагу до реалістичних деталей, імпресіоністичні описи і майстерність психологічного портрета.

Перебування І.О. Буніна в Україні додало деяким його художнім образам виразний український колорит (наприклад, символічний образ степової чайки та ін.). В окремих епізодах герой роману «Життя Арсеньєва» сприймає українську природу крізь призму національної культури (творчості М.В. Гоголя і Т.Г. Шевченка, української фольклорної традиції, міфології).

ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ

Період еміграції (1920–1953) у житті І.О. Буніна мав великий вплив на його творчість. Соціальні катаклізми, пов'язані з революцією, громадянською війною, формуванням тоталітарної системи на батьківщині митця, обумовили зміни в галузі проблематики й поетики письменника, зокрема ейдології. Окрім позалітературних причин, художній метод І.О. Буніна визначали й власне іманентні чинники: зміна літературної парадигми першої половини XX століття, розвиток модернізму і його взаємодія з іншими напрямками, традиції класичної літератури, культурна ситуація і новаторство митця.

У прозі І.О. Буніна періоду еміграції тісно взаємопов'язані тема особистого існування людини і тема долі суспільства. Особиста трагедія в прозі письменника постає як складова глобальної трагедії, яку він прагнув осмислити засобами художньої образності.

Біблійні міфологеми втраченого раю, «каїнова прокляття», братовбивства, апокаліпсису, всесвітнього потопу, «диявольської спокуси», гріха, порушення Божих заповідей трансформуються в прозі І.О. Буніна в жахливі картини громадянської війни та руйнування в книзі І.О. Буніна «Окаянні дні». Образам-міфологемам у творах І.О. Буніна притаманна особлива чуттєвість (сенситивність) сприйняття, суб'єктивність оповіді, переживання вічних біблійних сюжетів та історичних подій як особистих, що втілено у сповідально-викривальному стилі щоденникової прози письменника («Окаянні дні»).

У подальшому тема особистої та загальної трагедії у прозі І.О. Буніна знайшла відображення в комплексі мотивів – розлуки, втрати дому й близьких людей, нездійсненого кохання, несправджених надій тощо. Чимало бунінських персонажів періоду еміграції несуть у собі глибокий внутрішній біль, тягар невдалого життя, невизначеності існування, розлому

особистої долі, самотності, відчуження під впливом нездоланих обставин («Роза Єрихону», «Мітіне кохання», «Сонячний удар», «Темні алеї», «Життя Арсеньєва» та ін.).

Архетипи дому, алеї, саду, дерева, дороги тощо (які розроблялися у ранній прозі митця) у пізній спадщині І.О. Буніна переосмислені й утілені в більш складних і багатозначних образах, де, окрім закріплених архетипних значень, була закладена глибока драма, пов'язана з осмисленням людиною свого місця в нестійкому (чи зруйнованому) світі. Художні образи, що мають у своїй основі дихотомії світла-темряви, життя-смерті, кохання-розлуки тощо, у прозі І.О. Буніна відображають, з одного боку, розмаїття та цілісність світу, а з іншого – його драматизм і кризовий стан.

Художні образи у творах І.О. Буніна 1920–1953-х років характеризуються підкресленою суб'єктивацією. У прозі письменника спостерігається тісна кореляція суб'єктивних і об'єктивних образів. Об'єктивні картини, події, явища, випадки визначаються крізь призму творчого суб'єкта, мислячого і співчуваючого «я». Ліричний модус виявляє послаблення епічного начала в прозі І.О. Буніна періоду еміграції, сюжетом нерідко стає рух самого художнього образу та пов'язаних із ним почуттів, переживань, думок, емоцій, асоціацій.

Внаслідок процесу суб'єктивації образів відбулися зміни в образі автора, котрий максимально наближений до образів персонажа та розповідача. Особистий досвід і сприйняття, настанова не на план відображення, а саме на план вираження, обумовили домінування «я»-нарації у творах І.О. Буніна періоду еміграції. Гомодієгетична форма нарації переважає у прозових творах письменника, проте вона не виключала інших форм оповіді, у яких так чи так виявляються інші форми нарації з активною позицією «я» (як суб'єкта і об'єкта), що сприймає, мислить, співпереживає. Зміни образної системи І.О. Буніна зумовлені наративними стратегіями: імпресіоністичної чуттєвості, феноменологічного занурення у процеси

свідомості, порушення філософських проблем, виявлення екзистенціального комплексу.

У наративній структурі творів І.О. Бунін нерідко використовує різні точки зору на персонажів, їх «зовнішнє» (у сприйнятті оточуючих) і «внутрішнє» (у самооцінці героя або героїні) стан тілесності, що надає багатозначності та пластичності бунінським образам. Особливу роль у зображенні образів-персонажів грають інтертекстуальні зв'язки з ідеями філософів, творами російської та світової класики, ранніми творами самого І.О. Буніна. Інтертекст культури (Ф. Ніцше, Ф.М. Достоевський, М.Ю. Лермонтов, О.С. Пушкін і ін.) дозволяє письменникові уявити концепцію людини першої половини ХХ століття у діалозі про одвічні питання «злочину і покарання», «надлюдини», «зайвого людини», «любові у смерті на краю» та ін. Взаємозв'язок елементів натуралізму, імпресіонізму та реалізму зумовлюють різні грані тілесності у творчості І.О. Буніна періоду еміграції.

Під впливом суб'єктивації предметні, візуальні образи І.О. Буніна отримали здатність до розгортання, набуття багатозначних емоційно-ціннісних та культурних конотацій, нерідко – і філософського, концептуального смислу. Суб'єктивація художніх образів І.О. Буніна виявилася також у створенні образів-спогадів, образів-вражень, образів-«відбитків часу», образів-«відображень» (речей, подій, явищ тощо у свідомості суб'єкта), в структурі яких домінує особисте сприйняття, духовний стан, внутрішнє переживання. У багатьох творах І.О. Буніна періоду еміграції пам'ять стає організуючим центром і джерелом створення образів. Унаслідок цього бунінські образи мають багатосаровість, поєднуючи в собі минуле і теперішнє, історичний і культурний досвід, індивідуальне і загальне, біографічне і суспільне, втрачене і нове життя.

Відкритість до різних смислів, синтетизм структури, надзвичайна гнучкість і рухливість бунінських образів обумовили зрушення в жанрово-

родовій системі письменника. У жанрах І.О. Буніна періоду еміграції простежуються відхід від лінії фабули, фрагментарність, ескізність, наповнення описів особистими емоціями й переживаннями, пунктирність подієвої основи, поєднання чуттєвого й інтелектуального, використання прийомів «потoku свідомості» й «потoku образів», контрапункт розвитку дії, численні ліричні відступи, перехід від документалізму (мемуарів, щоденника, нарису та ін.) до художнього образу чи узагальнення тощо. Це свідчить про ліризацію (термін М.М. Бахтіна) прозових жанрів письменника – оповідань, повістей, а також роману «Життя Арсеньєва», в якому образ автора, героя і оповідача максимально наближені, що дозволяє говорити про введення образу ліричного героя як «камертона доби». Романний герой І.О. Буніна переживає глибокі внутрішні суперечності, обумовлені процесом його «невідповідності» довколишній дійсності та екзистенційними проблемами. Утім, його творчий дар стає для нього джерелом образного осягнення світу й свого місця в ньому. «Життя Арсеньєва» є «суб'єктивною епопеєю», що вводить роман І.О. Буніна у русло модерної прози М. Пруста, Б.Л. Пастернака та ін.

Динаміку художнім образам І.О. Буніна надають переключення точок зору, поєднання внутрішнього і зовнішнього планів, різні ступені акцентуації, розвиток образу від конкретності й предметності до поглиблення смислів (феноменологічного, екзистенціального, соціального, морального тощо), прийом «обертання» образів різними гранями, зміна дистанції образів (просторова і часова), нарощування і нашарування ейдетичних значень за рахунок використання міфологем, архетипів, літературного і культурного інтертексту та ін.

Використання різних темпоральних площин за рахунок поєднання біографічного, історичного, соціального, культурного, міфологічного часу дозволяє І.О. Буніну наповнювати художні образи різними значеннями – конкретне, символічне, феноменологічне, екзистенціальне, онтологічне,

концептуальне тощо. Бунінські образи (персонажі, предмети, деталі, пейзажі, інтер'єри та ін.) можуть належати різним часовим потокам. За допомогою активного індивідуально-авторського начала (пам'яті, спогадів, роздумів, асоціацій та ін.) вони вільно переміщаються та видозмінюються в тексті. За рахунок цього змінюється їхня семантична валентність та можливості для читацьких інтерпретацій.

Образи-топоси І.О. Буніна відображають світ природи й життя людини, «свого (рідного)» й «чужого», внутрішнього і зовнішнього «я», віддаленого й близького, втраченого і набутого простору. У створенні просторових образів І.О. Бунін приділяє значну увагу описам, психологічним деталям, безпосередньому враженню, зв'язку людини і середовища, освітленню та ін. Особливу роль у відтворенні просторів у прозі І.О. Буніна відіграє творча уява суб'єкта, за рахунок якої простір поетизується, наповнюється естетичними алюзіями та ремінісценціями, отримує підтекст (ліричний, культурний, філософський тощо). Хронотопи дому, дороги, вокзалу, саду, алеї тощо наповнені як біографічними, життєвими й психологічними колізіями, так й історико-соціальними, культурними, філософськими узагальненнями.

У створенні художніх образів І.О. Бунін спирався на традиції російської класичної літератури. Він досяг великої майстерності в галузі реалістичного зображення образів (достовірність описів, точність деталей, психологізм, типові обставини, герої-типи тощо). Водночас в ейдології І.О. Буніна періоду еміграції використовуються й елементи натуралізму (документальна основа деяких образів, дихотомія тілесного і духовного, зображення суцільного «потoku життя», увага до одиничних фактів, явищ та ін.). Утім, реалізм і натуралізм у творчості митця збагачені за рахунок модернізму, зокрема імпресіонізму, постімпресіонізму, екзистенціалізму. Семантичним ядром імпресіоністичних образів (природи, персонажів, спогадів та ін.) І.О. Буніна є враження, безпосереднє сприйняття

неповторності моменту, естетичні асоціації. Серед засобів поетики імпресіоністичних образів слід відзначити освітлення, злиття природного й людського світів, пунктирність, багатство колористичної палітри (малювання окремими мазками, штрихами, кольоровими плямами тощо), емоційне забарвлення та ін. Нерідко імпресіоністичні образи в ході оповіді вбирали в себе елементи натуралізму і реалізму, втілюючи художні узагальнення.

Зосередженість І.О. Буніна на проблемах існування особистості у світі кардинальних змін обумовило виникнення на ґрунті інших смислів екзистенційного змісту багатьох образів.

Ключовими концептами пізньої творчості митця є Пам'ять, Час, Душа, Бог та ін. Константні образи світла, саду, дороги, вікна, дзеркала тощо набувають філософського та естетичного змісту за допомогою розширення феноменологічного простору, інтертекстуальності, вільного переходу від часу реального до міфічного, історичного, культурного та ін. Концептуальність образів у пізній творчості митця обумовлена поєднанням реалістичної типізації, імпресіоністичної мінливості й феноменологічного пізнання духовних засад буття.

Отже, художні образи в прозі І.О. Буніна періоду еміграції характеризуються синтетизмом структури, багатошаровістю смислів, динамікою в часі й просторі, гнучкістю й відкритістю для інтерпретацій, активним індивідуально-авторським началом, взаємодією модернізму (імпресіонізму, постімпресіонізму, екзистенціалізму) з реалізмом і натуралізмом, поліфункціональністю, багатством культурних асоціацій (наявність біблійних міфологем та архетипів, алюзій і ремінісценцій на ідеї філософів (Ф. Ніцше, Г.В.Ф. Гегель та ін.), твори письменників (М. Пруст, Ф.М. Достоевський, А.П. Чехов, О.С. Пушкін, М.Ю. Лермонтов, М.В. Гоголь, Т.Г. Шевченко, О.Е. Мандельштам та ін.) та художників-реалістів, імпресіоністів).

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Агеєва В.П. Сильові моделі імпресіонізму в українській прозі першої половини ХХ століття / Віра Павлівна Агеєва : автореф. дис. на здобуття наукового ступеня д-ра філол. наук : спец. 10.01.01 – К., 1995. – 40 с.
2. Адамович Г.В. Бунин // Одиночество и свобода: литературно-критические статьи / Георгий Викторович Адамович. – СПб. : Logos, 1993. – 465с.
3. Аверинцев С.С. Категории поэтики в смене литературных эпох / С.С. Аверинцев, М.Л. Андреев, М.Л. Гаспаров, П.А. Гринцер, А.В. Михайлов // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. – М.: Наследие, 1994. – С. 3–38.
4. Айхенвальд Ю.И. Силуэты русских писателей [предисл. В. Крейда] / Юлий Исаевич Айхенвальд. – М. : Республика, 1994. – 589 с.
5. Альберт И.С. Бунин: завещанное и новое / И.С. Альберт. – Львов : Изд. дом «Гемма», 1995. – С. 138–148.
6. Андреев Л.Г. Импрессионизм: Видеть. Чувствовать. Выражать / Леонид Григорьевич Андреев – М. : Гелеос, 2005. – 314 с.
7. Андрианов Ю.И. Образы-символы в новеллистической прозе И. Бунина и Ю. Олеши / Ю.И. Андрианов, О.И. Лабунько // Язык и стиль произведений И.Э. Бабея, Ю.К. Олеши, И.А. Ильфа и Е.П. Петрова. – Киев : УМК ВО, 1991. – С. 69–73.
8. Анисимов К.В. «Грамматика любви» И.А. Бунина: текст, контекст, смысл / Кирилл Владиславович Анисимов. – Красноярск : Изд-во СФУ, 2015. – 147 с.
9. Антипина Е.С. Лексико-семантическое пространство дневника писателя (на материале произведений И.А. Бунина / Елена Сергеевна

Антипина : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 – Иваново, 2015. – 21 с.

10. Аристотель. Поэтика [пер. М.Л. Гаспарова] / Аристотель // Аристотель. Сочинения: в 4-х т. – М. : Мысль, 1983. – Т. 4. – 830 с. – (Философское наследие).

11. Арутюнова Н.Д. Метафора и дискурс / Нина Давидовна Арутюнова // Теория метафоры. М. : Прогресс, 1990. – С. 5–32.

12. Архангельский А.Н. Последний классик. Очерк об И.А. Бунине / Александр Николаевич Архангельский // Бунин И.А. Избранное [сост. и вступ. А.Н. Архангельского]. – М. : Молодая гвардия, 1991. – 318 с. – (Русские писатели – лауреаты Нобелевской премии).

13. Астащенко О.А. «Боль крестных ран» : (Тема изгнания в творчестве И.А. Бунина нач. 20-х гг.) / О.А. Астащенко // Творчество И. А. Бунина и русская литература XIX-XX веков. – Белгород, 1998. – С. 142–149.

14. Атаманова Е.Т. Русская литература XIX века в контексте художественной прозы И.А. Бунина / Елена Тихоновна Атаманова : автореф. дис. ... канд. наук : 10.01.01 – Елец, 1998. – 20 с.

15. Афанасьев В.Н. И.А. Бунин. Очерк творчества / Владислав Николаевич Афанасьев. – М. : Просвещение, 1966. – 384 с.

16. Бабореко А.К. Бунин : Жизнеописание / Александр Кузьмович Бабореко. – М. : Молодая гвардия, 2009. – 455 с.

17. Бабушкин А.П. Типы концептов в лексико-фразеологической семантике языка / Анатолий Павлович Бабушкин. – Воронеж : Изд-во ВГУ, 1996. – 104 с.

18. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики / Михаил Михайлович Бахтин. – М.: Художественная литература, 1975. – 504 с.

19. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества / Михаил Михайлович Бахтин. – М.: Искусство, 1986. – 445 с.

20. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика / Ролан Барт. – М. : Прогресс, 1989. – 616 с.
21. Башляр Г. Избранное: Поэтика пространства [пер. с франц.] / Гастон Башляр. – М. : «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2004. – 376 с. – (Серия «Книга света»).
22. Бердникова О.А. «Лишь слову жизнь дана...» И.А. Бунин // Русская литература XX века / Ольга Анатольевна Бердникова. – Воронеж : ВГУ, 1999. – С. 22–39.
23. Бжоза Х. Структура эпического пространства в романе Ивана Бунина «Жизнь Арсеньева» / Халина Бжоза // *Studia rossica posnaniensia*. – Poznań, 1970. – Z. 1. – S. 111–131.
24. Блаженный Августин. Исповедь [пер. М.Е. Сергиенко; отв. ред. Н.Н. Казанский]. – СПб. : Наука, 2013. – 371 с.
25. Благасова Г.М. Иван Бунин: Жизнь. Творчество. Проблемы метода и поэтики / Галина Михайловна Благасова. – М.; Белгород : БГУ, 2001. – 232 с.
26. Богданова И.Г. Философско-психологические аспекты темы любви в рассказах Бунина сороковых годов («В Париже», «Холодная осень», «Чистый понедельник») / И.Г. Богданова // Писатель, творчество: современное прочтение. – Курск, 2000. – С. 11–21
27. Болдырева Е.М. Автобиографический метатекст И.А. Бунина в контексте русского и западноевропейского модернизма / Елена Михайловна Болдырева : автореферат дис. ... канд. филолог. наук: 10.01.01 – Ярославль, 2007. – 25 с.
28. Большакова А.Ю. Теории автора / А.Ю. Большакова // Западное литературоведение XX века. – М. : INTRADA, 2004. – С. 23–24.
29. Бонами Т.М. Художественная проза И.А. Бунина (1887–1904) / Тала Михайловна Бонами. – Владимир: Владимирское книжное издание, 1962. – 106 с.

30. Борисова Е.Б. О содержании понятий «художественный образ» и «образность» в литературе и лингвистике / Елена Борисовна Борисова // Вестник Челябинского государственного университета. – 2009. – № 35 (173). Филология. Искусствоведение. – Вып. 37. – С. 20–26.

31. Бунджулува Б. «Жизнь Арсеньева» как энциклопедия бунинского стиля / Боряна Бунджулова // Болгарская русистика. – 1993. – № 4. – С. 16–19.

32. Бунин И.А. Письма 1905–1919 годов [под общ. ред. О.Н. Михайлова; отв. ред. С.Н. Морозов; подгот. текста и коммент. С.Н. Морозова, Р.Д. Дэвиса, Л.Г. Голубевой, И.А. Костомаровой]. – М.: ИМЛИ РАН, 2007. – 832 с.

33. Бунин И.А. Публицистика 1918–1953 годов [под общ. ред. О.Н. Михайлова; коммент. С.Н. Морозова, Д.Д. Николаева, Е.М. Трубиловой]. – М.: ИМЛИ РАН, 2000. – 670 с.

34. Бунин И.А. Собрание сочинений: в 9 т. [под общ. ред. А.С. Мясникова, Б.С. Рюрикова, А.Т. Твардовского] / Иван Алексеевич Бунин. – М.: Художественная литература, 1965–1967.

Т.1: Стихотворения 1886–1917 [вступ. ст. А.Т. Твардовского; подг. текста А.К. Бабореко; прим. О.Н. Михайлова, А.К. Бабореко]. – 1965. – 595 с.

Т.2: Повести и рассказы 1890–1909 [подг. текста В.Г. Титовой; прим. О.Н. Михайлова, В.Г. Титовой]. – 1965. – 527 с.

Т.3: Повести и рассказы 1907–1911 [подг. текста А.К. Бабореко; прим. А.С. Мясникова, О.Н. Михайлова, А.К. Бабореко, В.М. Смирин]. – 1965. – 503 с.

Т.4: Повести и рассказы 1912–1916 [подг. текста и прим. О.Н. Михайлова]. – 1966. – 500 с.

Т.5: Повести и рассказы 1917–1930 [подг. текста П.Л. Вячеславова, О.В. Сливицкой; прим. О.Н. Михайлова, П.Л. Вячеславова, О.В. Сливицкой]. – 1966. – 544 с.

Т.6: Жизнь Арсеньева: Юность [подг. текста Л.В. Котляр; прим. О.Н. Михайлова, Л.В. Котляр]. – 1966. – 340 с.

Т.7: Темные аллеи; Рассказы 1931–1952 [подг. текста В.С. Гречаниновой; прим. В.С. Гречаниновой, О.Н. Михайлова]. – 1966. – 399 с.

Т.8: Стихотворения 1918–1953; Переводы [подг. текста и прим. Н.М. Любимова, В.С. Гречаниновой]. – 1967. – 471 с.

Т.9: Освобождение Толстого; О Чехове; Избранные биографические материалы, воспоминания, статьи [подг. текста и прим. О.Н. Михайлова]. – 1967. – 622 с.

35. Бунин И.А. Полное собрание сочинений: в 13 т. [сост. И.И. Жуков] / Иван Алексеевич Бунин. – М. : Воскресенье, 2006.

36. Бунин И.А. Окаянные дни. Воспоминания. Статьи [сост., пред. и комм. А.К. Бабореко] / Иван Алексеевич Бунин. – М. : Советский писатель, 1990. – 416 с.

37. Бунин без глянца [сост.: П. Фокин, Л. Сыроватко]. – СПб. : Амфора, 2009. – 381 с.

38. Вазина М.Ф. Природа в прозе И.А. Бунина / Марина Федоровна Вазина: дис. ... канд. филолог. наук: 10.01.01 – СПб, 2000. – 207с.

39. Вантенков И.П. Бунин-повествователь (рассказы 1890–1916гг) / Иван Павлович Ватенков. – Минск : Издательство БГУ, 1974. – 159 с.

40. Васильева Л.А. Лирическое и эпическое в творчестве И.А. Бунина: соотношение и взаимодействие / Л.А. Васильева: автореферат дис. ... канд. филолог. наук: 10.01.02 – М., 1979. – 28с.

41. Валгина Н.С. Теория текста: учебное пособие / Нина Сергеевна Валгина – М.: Логос, 2003 – 280 с.

42. Верещагина А.А. Концепция личности и общества в прозе И.А. Бунина (1913–1916) / Альбина Алексеевна Верещагина: автореферат дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 – М., 1978. – 20с.

43. Виноградов И.А. Гоголь – художник и мыслитель: Христианские основы мирозерцания / Игорь Алексеевич Виноградов – М. : ИМЛИ РАН «Наследие», 2000. – 448 с.

44. Виноградов В.В. К спорам о слове и образе / Виктор Владимирович Виноградов // Вопросы литературы. – 1960. – № 5 – С. 66–97.

45. Винокур Г. О. Филологические исследования: Лингвистика и поэтика, [составители Т.Г. Винокур и М.И. Шапир] / Григорий Осипович Винокур. – Москва: Наука, 1990. – 452 с.

46. Владимиров О.Н. Образ «молодой старости» в поздней поэзии И. Бунина / Олег Николаевич Владимиров // Вестник Кемеровского государственного университета. Филология – 2015. – № 2-4 (62). – С. 115–118.

47. Волков И.Ф. Теория литературы / И.Ф. Волков. – М. : Просвещение – «Владос», 1995. – 256 с.

48. Воркачев С.Г. Лингвокультурный концепт: типология и области бытования / С.Г. Воркачев. – Волгоград : Изд-во ВолГУ, 2007 – 400 с.

49. Газер И.С. О своеобразии лиризма в новеллах Бунина / И.С. Газер // Вопросы русской литературы: межвед. респ. сб. [отв. ред. М.А. Назарок]. – Львов, 1971. – Вып. 1. – С. 59–67.

50. Гаршина Е.А. Концептуализация пространства и времени в романе И.А. Бунина «Жизнь Арсеньева» / Екатерина Александровна (2013) Е.А. Гаршиной: автореферат дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 – Липецк, 2013. – 24 с.

51. Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века / Борис Михайлович Гаспаров. – М. : Наука, 1993. – 304 с.

52. Гачев Г.Д. Образ в русской художественной культуре / Григорий Дмитриевич Гачев. – М. : Искусство, 1981. – 247 с.

53. Гегель Г.В.Ф. Философия права / Георг Вильгельм Фредерик Гегель // Гегель Г.В.Ф. Сочинения. – Т. VII. – М.-Л. : Соцэкгиз, 1934. – 384 с.

54. Гейдеко В.А. А. Чехов и Ив. Бунин / Валерий Алексеевич Гейдеко. – М.: Советский писатель, 1987. – 368 с.
55. Герман М. Импрессионизм: Основоположники и последователи / Михаил Герман. – СПб. : Азбука, Азбука-Аттикус, 2017. – 435 с.
56. Гинзбург Л.Я. О лирике; [изд.2-е, доп.] / Лидия Яковлевна Гинзбург–Л.: Сов. писатель, 1974. – 407 с.
57. Глинина О.Г. «Темные аллеи» и проблема циклизации в творчестве И.А. Бунина / О.Г. Глинина // Российский литературоведческий журнал. – М., 1999. – N 12. – С.81–91.
58. Горанов К. Художественный образ и его историческая жизнь / Крыстю Горанов [под ред. Л.Р. Мариупольской]. – Москва : Искусство, 1970. – 518 с.
59. Гребенников А.О. Частотный словарь рассказов И. Бунина / Александр Олегович Гребенников. – СПб. : СПбГУ, 2012. – 296 с.
60. Гречнев В.Я. Цикл рассказов И. Бунина «Темные аллеи»: (психологические заметки) / В.Я. Гречнев // Русская литература. – СПб., 1996. – N 3. – С.226–235.
61. Гриценко В.С. Повертаючись до розмови про художній образ / В.С. Гриценко // Гуманітарний часопис. – 2012. – № 4. – С. 24-31.
62. Гришин С.Н. Художественный образ: происхождение, герменевтическая специфика, типология, структура и средства выражения в искусстве / Сергей Николаевич Гришин // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2015. – № 3 (61). – С. 72–76.
63. Громов-Колли А.В. Путевые поэмы» И. А. Бунина (проблематика, жанр, поэтика) / Алексей Валентинович Громов-Колли // И.А. Бунин и русская литература XX века. М. : Наследие, 1995. – С. 37–40.
64. Грудцина Е.Л. Поэтика цикла И. Бунина «Темные аллеи» : автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Е.Л. Грудцина – Казань, 1999. – 26 с.

65. Гусарова Н.П. Белый цвет в произведениях Ив. Бунина / Нина Павловна Гусарова // Вопросы теории и истории языка. – СПб., 1993. – С. 198–203.

66. Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии / Эдмунд Гуссерль. – М. : Академический проект, 2009. – 486 с.

67. Двинятина Т.М. Поезия И.А. Бунина: Эволюция, Поэтика. Текстология: автореф. дис. ... док-ра филол. наук: 10.01.01 / Татьяна Михайловна Двинятина. – СПб, 2015. – 46 с.

68. Дмитриева Е.Е. Жизнь усадебного мифа: утраченный и обретённый рай / Е.Е. Дмитриева, О.Н. Купцова. – М. : ОГИ, 2008. – 544 с.

69. Доманский Ю.В. Архетипические мотивы в русской прозе XIX века: автореферат дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Ю.В. Доманский – Тверь, 1998. – 20с.

70. Дядичев В.Н. «Кафейный» период / В.Н. Дядичев // Литературная энциклопедия терминов и понятий [под ред. А.Н. Николюкина]. – М.: НПК «Интелвак», 2003. – 1600 с.

71. Евстафьева Н.П. Новелла и рассказ – ведущие жанровые формы в книге И.А. Бунина «Темные аллеи» / Наталья Павловна Евстафьева // Вопросы русской литературы – Львов, 1986. – Вып.1. – С. 94–100.

72. Есаулов И.А. Россия Бунина: миф, модель, реальность? / Иван Андреевич Есаулов / Иван Андреевич Есаулов // Творческое наследие И.А. Бунина в контексте современных гуманитарных исследований. Елец: ЕГУ им. И.А. Бунина, 2015. – С. 12–15.

73. Есин А.Б. Психологизм русской классической литературы / Андрей Борисович Есин. – М.: Просвещение, 1988. – 176с.

74. Ершова Л.В. Мир русской усадьбы в художественной трактовке писателей первой волны русской эмиграции / Л.В. Ершова // Филологические науки. – 1998. – №1. – С. 23–30.

75. Ефремов В.А. Ассоциативные связи заглавий в структуре лирического цикла И.А. Бунина «Темные аллеи» / Валерий Анатольевич Ефремов // Русистика: лингвистическая парадигма конца XX века. – СПб., 1999. – С. 32–35.

76. Жемчужный И.С. Цвет как явление художественного подтекста в прозе И.А. Бунина / И.С. Жемчужный // Культура и текст. – 1999. – СПб., 2000. – С. 188–198.

77. Женетт Ж. Работы по поэтике. Фигуры / Жерар Женетт. – М. : Изд-во Сабашиковых, 1998. – 944 с.

78. Зайцев Б.К. Дневник писателя [вступ. ст., подгот. текста и коммент. А.М. Любомудрова] / Борис Константинович Зайцев. – М.: Дом русского зарубежья, 2009. – 208 с.

79. Зайцева Н.В. Концепция мелкопоместной усадьбы в творчестве И.А. Бунина 1890-х – начала 1910-х годов / Надежда Владимировна Зайцева : автореф. дис. ... канд. филолог. наук: 10.01.01 – Елец, 1999. – 19 с.

80. Закуренок А. «Темные аллеи. О рассказах Ивана Бунина / Александр Закуренок // Топос. – URL: <http://www.topos.ru/article/4188>. – Дата обращения: 3.08.2018. – Название с экрана.

81. Заманская В.В. Экзистенциальная традиция в русской литературе XX века. Диалоги на границе столетий / Валентина Викторовна Заманская. – М. : Флинта, 2002. – 302 с.

82. Захарова В.Т. Импрессионизм в русской прозе Серебряного века: монография / Виктория Трофимовна Захарова. – Н. Новгород : НГПУ, 2012. – 271 с.

83. Зверев А.М. Эзра Паунд – литературная теория, поэзия, судьба / Алексей Матвеевич Зверев // Вопросы литературы. – № 6. – С. 123–147.

84. Зверев А.М. XX век как литературная эпоха / Алексей Матвеевич Зверев // Вопросы литературы. – 1992. – № 2. – С. 3–56.

85. Зеленцова С.В. Импрессионизм в прозе: «В поисках утраченного времени» М. Пруста и «Жизнь Арсеньева» И.А. Бунина / С.В. Зеленцова // Ученые записки Орловского государственного университета – 2015. – № 5 (68). – С. 117–120.

86. Зубрицька М.О. Номо legens: Читання як соціокультурний феномен / Марія Олексіївна Зубрицька. – Львів: Літопис, 2004. – 352 с.

87. Зусман В. Концепт в системе гуманитарного знания / В. Зусман // Вопросы литературы. – 2003. – № 2. – С. 13.

88. И.А. Бунин: pro et contra. Личность и творчество Ивана Бунина в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей. Антология. – С.-Пб. : Издательство Русского Христианского гуманитарного института, 2001. – 1011 с.

89. Иван Бунин [ред. А.Н. Дубовиков и С.А. Макашин] // Литературное наследство. Т.84: В 2 кн. – М., 1973.

Кн.1. – 696 с.

Кн.2. – 551 с.

90. Иван Алексеевич Бунин. Библиография оригинальных книжных изданий (1891–1990) [сост. Й. Кржесалкова]. – Т. 1. – Прага, 2007. – 356 с.

91. Иезуитова Л.А. Семантика «чаши» в русской прозе начала XX века : Борис Зайцев. Иван Бунин. Леонид Андреев. Иван Шмелев / Людмила Александровна Иезуитова // Библия и возрождение духовной культуры русского и других славянских народов. – СПб. : Петрополис, 1995. – С. 56–63.

92. Инишев И.Н. Феноменология как теория образа / Илья Николаевич Инишев // Логос. – 2010. – № 5 (78) – С. 196–204.

93. Казак В. Лексикон русской литературы XX века; [пер. с нем. Е. Варгафтик и И. Бурихин] / В. Казак – М.: РИК «Культура», 1996. – 492 с.

94. Калабухова М.А. Автобиографическое начало и художественный вымысел в романах И.А. Бунина «Жизнь Арсеньева» и М.А. Булгакова

«Белая гвардия» (2003) / Марина Анатольевна Калабухова : автореферат дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. – Белгород, 2003. – 26 с.

95. Калимуллина Л.А. Концепт «любовь» в лирической прозе И. Бунина / Лариса Айратовна Калимуллина // Проглас. – Велико Търново, 2000–2004. – С.191–197.

96. Калюжный В.Н. Подтекст и сверхсмысл «Чистого понедельника»: (опыт комментария к статье Л. Долгополова) // Вісник Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна / Владимир Николаевич Калюжный. – 2002. – N 557 (Филология). – С. 243–249.

97. Каменецкая Т.Я. Эволюция повествования в произведениях И.А. Бунина 1910-1920-х годов: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Татьяна Яковлевна Каменецкая. – Екатеринбург, 2008. – 229 с.

98. Капинос Е.В. Поэзия Приморских Альп (рассказы И.А. Бунина 20-х годов) / Елена Владимировна Капинос. – М. : Языки славянской культуры, 2014. – 248 с. – («Коммуникативные стратегии культуры»).

99. Караганова М.М. Проблема человеческого существования и ее образное воплощение в лирике И.А. Бунина: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Марина Михайловна Караганова. – Вологда, 2000. – 219 с.

100. Карпенко Г.Ю. Творчество И.А. Бунина и религиозно-философская культура рубежа веков / Г.Ю. Карпенко. – Самара: Изд-во Самарской гуманитарной академии, 1998. – 114 с.

101. Карпов И.П. Авторология русской литературы (И.А. Бунин, Л.Н. Андреев, А.М. Ремизов) / Игорь Петрович Карпов. – М. : ФЛИНТА, 2011. – 464 с.

102. Кассирер Э. Философия символических форм: в 3 т. [пер. с нем. С.А. Ромашко] / Э. Кассирер. – М. – СПб. : Университетская книга, 2001. – Т.1 – 271 с. – (Книга света).

103. Кириллова И.В. Феномен финальной книги в русской прозе XX века : дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Ирина Владимировна Кириллова. – Екатеринбург, 2006. – 234 с.

104. Кириченко М.В. Жанровая морфология прозы И.А. Бунина : автореферат дис. ... канд. филол. наук: 10.01.08 / Ирина Владимировна Кириллова. – Москва, 2005. – 23 с.

105. Климова Г.П. Художественный мир И.А. Бунина / Галина Павловна Климова. – М.: Прометей, 1991. – 90с.

106. Ключек Г.Д. «Художній світ» як категоріальне поняття / Григорій Дмитрович Ключек // Слово і час. – 2007. – № 9. – С. 3–14.

107. Кожевникова Н.А. Сквозные образы в прозе И.А. Бунина / Н.А. Кожевникова, Н.А. Николина // Образно-языковая структура прозы И.А. Бунина. – Елец, 1992. – С. 60–70.

108. Колобаева Л.А. От временного к вечному. Проза И.А. Бунина / Лидия Андреевна Колобаева. – М. : МГУ, 2004. – 86 с.

109. Кастанеда Г.-Н. Художественный вымысел и действительность: Их фундаментальные связи. Очерк онтологии совокупного опыта / Гектор-Нери Кастанеда // Логос. – N 3 – 1999. – С. 69–102.

110. Котляр Л.В. Художественная проза И.А. Бунина (1917–1953) / Л.В. Котляр : автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. – М., 1967. – 16 с.

111. Краткий словарь когнитивных терминов [под общей ред. Е.С. Кубряковой]. – М.: Филол. ф-т МГУ им. М.В. Ломоносова, 1997. – 245 с.

112. Краснобаева-Чорна Ж. Термінполе концепт / Ж. Краснобаева-Чорна // Українська мова. – 2006. – №3. – С.67–79.

113. Кривцова С.А. Личность и творчество И.А. Бунина в оценке французской критике / Светлана Анатольевна Кривцова : автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. – Орел., 2008. – 16 с.

114. Круглова А.А. «"Темные аллеи" И. Бунина в контексте его творчества эмигрантского периода: феноменология жанра и стиля / Анна

Алексеевна Круглова: автореферат дис... канд. филол. наук. – Кострома, 2009. – 18 с.

115. Крупник Е.П. Психологическое воздействие искусства / Е.П. Крупник. – М. : Издательство «Институт психологии РАН», 1999. – 240 с.

116. Крутикова Л.В. Проза И.А. Бунина начала XX в. (1900–1902) / Людмила Владимировна Крутикова. – Л.: ЛГУ, 1971. – 317 с.

117. Кузнецов Ю.Б. Імпресіонізм в українській прозі кінця XIX – початку XX ст. (проблеми естетики і поетики) : автореф. дис... на здобуття ступеня д-ра філол. наук: спец. 10.01.01 «Українська література»; спец. 10.01.06 «Теорія літератури» / Ю.Б. Кузнецов. – К., 2004. – 40 с.

118. Кузнецова Г. Грасский дневник: из воспоминаний об И.А. Бунине / Галина Кузнецова. – М. : Мир, 2009. – 512 с..

119. Кучеровский Н.М. И.А. Бунин и его проза (1887–1917) / Николай Михайлович Кучеровский. – Тула : Приокское книжное издательство, 1980. – 318 с.

120. Лавров В.В. Холодная осень: Иван Бунин в эмиграции. 1920–1953: Роман-хроника / В.В. Лавров. – М. : Молодая гвардия, 1989. – 382 с.

121. Лазанская Е.А. Пространственно-временные характеристики в рассказах И.А. Бунина 1920-х гг. / Евгения Анатольевна Лазанская // Русская литература и философия: постижение человека. – Липецк, 2004. – Ч. 2. – С. 14–19.

122. Лайонз Дж. Лингвистическая семантика. Введение [пер. с англ. В.В. Морозова и И.Б. Шатуновского; под общей ред. И.Б. Шатуновского] / Джон Лайонз. – М. : Языки славянской культуры, 2003. – 400 с. – (Язык. Семиотика. Культура).

123. Лакшин В.Я. Иван Бунин: книга жизни // Судьбы: от Пушкина до Блока / Владимир Яковлевич Лакшин. – М. : Искусство, 1990. – С. 280–303.

124. Лексикон загального та порівняльного літературознавства [за ред. А. Волкова, В. Бойченка, І. Зварича, Б. Іванюка, П. Рихла]. – Чернівці : «Золоті литаври», 2001. – 563 с.

125. Летопись жизни и творчества И.А. Бунина. Т. 1 : 1870–1909 [сост. С.Н. Морозов ; науч. ред. О.Н. Михайлов]. – Москва: ИМЛИ РАН, 2011. – 944с.

126. Ли Сан Чул Тема любви и смерти в «Темных аллеях» И.А. Бунина: философско-эстетический контекст / Ли Сан Чул: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. – Москва, 2016. – 17 с.

127. Линков В.Я. Мир и человек в творчестве Л. Толстого и И. Бунина / Владимир Яковлевич Линков. – М. : Изд-во Моск.ун-та, 1989. – 176 с.

128. Літературознавчий словник-довідник [упоряд.: Р.Т. Гром'як, Ю.І. Ковалів та ін.]. – К. : ВЦ «Академія», 1997. – 752 с.

129. Литературный энциклопедический словарь [под общ. ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева]. – М. : Сов. энцикл., 1987. – 751 с.

130. Лихачев Д.С. Внутренний мир художественного произведения / Дмитрий Сергеевич Лихачев // Вопросы литературы. – 1968. – № 8. – С. 74–87.

131. Лозюк Н.Ю. Композиционный ритм в новеллах И.А. Бунина («Темные аллеи») / Наталья Юрьевна Лозюк: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. – Новосибирск, 2009. – 16 с.

132. Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство / Александр Федорович Лосев. – М.: Искусство, 1976. – 367с.

133. Лотман Ю.М. Символ в системе культур / Юрий Михайлович Лотман // Избранные статьи : в 3-х т. – Т. 1. – Таллин : Александра, 1992. – С. 191–200.

134. Львов-Рогачевский В.Л. Поэма запустения (И.А. Бунин) / Василий Львович Львов-Рогачевский // Снова накануне: сборник критических статей и заметок. – М. : Книгоиздательство писателей в Москве, 1913. – С. 3–18.

135. Маковский М.М. Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках: Образ мира и миры образов / Марк Михайлович Маковский. – М. : Владос, 1996. – 416с.
136. Маланюк Є. Книга спостережень / Євген Маланюк. – Т. 1. – Торонто: Гомін України, 1962. – 527 с.
137. Малишевский И.А. Морской код в творчестве И.А. Бунина / Игорь Александрович Малишевский : дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. – Воронеж, 2015. – 200 с.
138. Мальцев Ю.В. Бунин: 1870–1953. – Франфурт-на-Майне / Юрий Владимирович Мальцев. – М.: Посев, 1994. – 432с.
139. Мандельштам О. Избранное: в 2-х т. ; [сост., автор предисл. и коммент. П.М. Нерлер] / О. Мандельштам. – М.: СП Интерпринт, 1991. – Т.2. – 480 с.
140. Манн Ю.В. Диалектика художественного образа / Юрий Владимирович Манн. – М.: Советский писатель, 1987. – 320 с
141. Маслова В.А. Введение в когнитивную лингвистику / Валентина Авраамовна Маслова. – М. : Флинта : Наука, 2006. – 296 с.
142. Марченко Т.В. Поэтика совершенства: о прозе И. А. Бунина / Татьяна Вячеславовна Марченко. – М. : Дом Русского Зарубежья, 2015. – 208 с.
143. Мелетинский Е.М. Литературные архетипы и универсалии / Елеазар Моисеевич Мелетинский. – М. : Наука, 2001. – 342 с.
144. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия [под ред. И.С. Вдовиной, С.Л. Фокиной] / Морис Мерло-Понти. – СПб. : Ювента-Наука, 1999. – 605 с.
145. Мещерякова О.А. Авторская концептосфера и ее репрезентация средствами свето- и цветообозначения в цикле рассказов И.А. Бунина «Темные аллеи» : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Ольга Александровна Мещерякова. – Орел, 2002. – 24 с.

146. Минакова А.М. Мифопоэтика писателя XX века как проблема современного литературоведения / А.М. Минакова // Проблемы эволюции современной русской литературы XX века. – М., 1995. – Вып.2. – С. 132–136.

147. Михайлов О.Н. Иван Алексеевич Бунин. Очерк творчества / Олег Николаевич Михайлов. – М.: Наука, 1967. – 174 с.

148. Михайлов О.Н. Жизнь Бунина. «Лишь слову жизнь дана...». Миф. Фольклор. Литература / Олег Николаевич Михайлов. – М. : Центрполиграф, 2001. – 491 с.

149. Михайлова А.А. Художественный образ как динамическая целостность / А.А. Михайлова // Критерии и суждения в искусствознании : сборник статей [сост. Ю.М. Овсянников ; редкол.: В.М. Полевой и др.]. – Москва : Советский художник, 1986. – С. 59–90.

150. Моррис Ч.У. Основания теории знаков / Чарльз Уильям Моррис // Семиотика. Сборник переводов [под ред. Ю.С. Степанова]. – М.: Радуга, 1982. – С. 37–89.

151. Мочалова Н.В. Проблема революции и культуры в публицистике И.А. Бунина, 1918–1953 гг / Наталья Владимировна Мочалова : автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. – Москва, 2001. – 24 с.

152. Муромцева-Бунина В.Н. Жизнь Бунина, 1870–1906; Беседы с памятью; [сост., предисл. и примеч. А.К. Бабореко] / Вера Николаевна Муромцева-Бунина. – М. : Советский писатель, 1989. – 507 с.

153. Мышалова Д. Реалист ли Бунин? О поэтике цикла «Темные аллеи» / Диана Мышалова // Грани. – 1994. – №171. – С. 124–130.

154. Накарякова А.А. Персоносфера Владимира Набокова: типологические ряды / Анна Андреевна Накарякова : дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. – Екатеринбург, 2016. – 202 с.

155. Наливайко Д.С. Искусство: направления, течения, стили / Дмитрий Сергеевич Наливайко – К. : Мистецтво, 1981. – 287 с.

156. Нейчев Н. Литература и Мессианизм (Русское литературное мессианство в XIX веке) / Николай Нейчев. – Пловдив: УИ «Паисий Хилендарски», 2009. – 622 с.

157. Нефедов В.В. Чудесный призрак: Бунин-художник / Валерий Васильевич Нефедов. – Минск : Полымя, 1990. – 239с.

158. Никитина М.В. Мотивная структура пространственно-временной организации «Окаянных дней» и «Странствий» И.А. Бунина / Марина Викторовна Никитина: автореф. дис. ... канд. филол. наук.: 10.01.01 – Архангельск, 2006. – 29 с.

159. Николенко О.М. Импрессионизм в творчестве Бориса Пастернака: Монография / Ольга Николаевна Николенко, Марина Петровна Мелашенко. – К. : Радуга, 2014. – 240 с.

160. Ничипоров И.Б. «Поэзия темна, в словах невыразима...». Творчество И.А. Бунина и модернизм / Илья Борисович Ничипоров. – М.: Метафора, 2003. – 256 с.

161. Новейший философский словарь [сост. и гл. н. ред. А.А. Грицанов – 3-е изд., испр.]. – Мн.: Книжный Дом, 2003. – 1280 с.

162. Новикова Е.А. Мировосприятие и философия автора и героев в художественном мире И.А. Бунина / Елена Александровна Новикова : автореф. дис. ... канд. филол. наук.: 10.01.01 – Елец, 2002. – 29 с.

163. Новикова Т.Ф. Заголовок-метафора у Бунина / Т.Ф. Новикова // Творчество И.А. Бунина и русская литература XIX-XX веков. – Белгород, 2000. – Вып. 2. – С. 187–189.

164. Орлов А.П. Образы-переживания в прозе Ивана Бунина полтавского периода / А.П. Орлов // Філологічні науки: збірник наукових праць ПНПУ імені В.Г. Короленка. – Полтава, 2016. – Вип. 23. – С 98–103.

165. Орлов О.П. Феноменологія художніх образів із циклу Івана Буніна «Навесні, в Іудеї» / О.П. Орлов // Наукові праці Кам'янець-Подільського

національного університету імені Івана Огієнка. – Вип. 42. – Кам'янець-Подільський: «Аксіома», 2016. – С. 28–32.

166. Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства / Хосе Ортега-и-Гассет // Самосознание европейской культуры XX века. Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. – М.: Политиздат, 1991. – 366 с.

167. Ошар К. «Окаянные дни» как начало нового периода в творчестве Бунина / Клер Ошар // Русская литература. – 1996. – №4. – С.101–105.

168. Палиевский П.В. Внутренняя структура образа / Петр Васильевич Палиевский // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении: в 3-х т.; Т. 1. Образ, метод, характер [ред. коллегия Г.Л. Абрамович, Н.К. Гей, В.В. Ермилов, М.С. Кургинян]. – М. : Изд-во АН СССР, 1962. – С. 72–114.

169. Пименова М.В. Душа и дух: особенности концептуализации / М.В. Пименова. – Кемерово : ИНК «Графика», 2004. – 385 с.

170. Писарро К. Письма. Критика. Воспоминания современников / Камиль Писарро. – М. : Искусство, 1974. – 352 с.

171. Плотникова С.Н. Человек и персонаж: Феноменологический подход к естественной и художественной коммуникации / С.Н. Плотникова // Человек в коммуникации: концепт, жанр, дискурс. – Волгоград : Парадигма, 2006. – С. 89–104.

172. Полупанова А.В. Формы выражения авторского сознания в автобиографической прозе И. Бунина и М. Осоргина: «Жизнь Арсеньева» – «Времена» / Анна Владимировна Полупанова : автореф. дис. ... канд. филол. наук.: 10.01.01 – Уфа, 2002. – 25 с.

173. Поляков М.А. В мире идей и образов / Марк Яковлевич Поляков. – М.: Советский писатель, 1983. – 368 с.

174. Пономарев Е.Р. Постмодернистские тенденции в творчестве позднего И.А. Бунина / Евгений Рудольфович Пономарев // Новое литературное обозрение – 2017. – № 4. – С. 213–226.

175. Портнова В.В. Художественный образ как онтологическое основание искусства : Опыт феноменологической редукции / Василиса Викторовна Портнова : автореф. дис. ... канд. философ. наук.: 09.00.01 – Магнитогорск, 2004. – 26 с.

176. Потебня О.О. Думка й слово // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. [за ред. М.О. Зубрицької] / Олександр Опанасович Потебня. – Львів: Літопис, 2001 – С. 31–51. – (Слово. Знак. Дискурс).

177. Потреба Н.А. Пространственные образы в литературном произведении (на материале произведений И.А. Бунина / Надежда Анатольевна Потреба : автореф. дис. ... канд. филол. наук.: 10.01.06 – Горловка, 2007. – 25 с.

178. Пращерук Н.В. Художественная концепция национального в прозе И.А. Бунина 1909–1913 годов / Наталья Викторовна Пращерук. – Свердловск, 1989. – 218 с.

179. Пращерук Н.В. Феноменология И.А. Бунина: Авторское сознание и его художественная структура / Наталья Викторовна Пращерук: автореф. дис. ... д-р филол. наук: 10.01.01 – Екатеринбург, 1999. – 24 с.

180. Пригодій С.М. Архетипна критика американської літератури / С.М. Пригодій, В.В. Зіневич, Ю.Р. Матасова, І.В. Яковенко. – Сімферополь: Кримський архів, 2008. – 256 с.

181. Прокофьева В.Ю. Категория пространство в художественном преломлении: локусы и топосы / В.Ю. Прокофьева // Вестник Оренбургского университета. – 2005. – №11. – С. 87–94.

182. Пропп В.Я. Фольклор. Литература. История / Владимир Яковлевич Пропп. – М.: Лабиринт, 2002. – 464 с.

183. Пыхтина Ю.Г. Сквозные пространственные образы в русской литературе: монография / Юлиана Григорьевна Пыхтина. – GmbH: LAP LAMBERT Academic Publishing, 2013. – 215 с.

184. Разина А.В. Роль усадьбы в формировании поэтики и эстетики Ив. Бунина / А.В. Разина // Русская усадьба: сб. Общества изучения русской усадьбы. Вып. 7; [науч. ред. сост. М.В. Нащокина]. – М. : Изд-во «Жираф», 2003. – С. 426–435.

185. Рогацкина М.Л. Образ повествователя в малой прозе И.А. Бунина / Мария Леонидовна Рогацкина // Мова і культура. – 2011. – Вип. 14. – Т.2. – С. 321–327.

186. Роднянская И.Б. Художественный образ / Ирина Бенционовна Роднянская // Философская энциклопедия : В 5 т. [гл. ред. Ф.В. Константинов]. – М. : Советская энциклопедия, 1970. – Т. 5. – С. 452–455.

187. Рузвельт П. Жизнь в русской усадьбе. Опыт социальной и культурной истории [пер. с англ. А. Вознесенский, Н. Вознесенский] / Присцилла Рузвельт. – СПб.: Коло, 2008. – 520 с.

188. Русские писатели 20 века: Биографический словарь [гл. ред. и сост. П.А. Николаев; редкол.: А.Г. Бочаров, Л.И. Лазарев, А.Н. Михайлов и др.] – М.: Научное издательство «Большая Российская энциклопедия»; Издательство «Рандеву-АМ», 2000. – 808 с.

189. Русское зарубежье: Золотая книга эмиграции, первая треть XX в. Энциклопедический биографический словарь [под общ. ред. В.В. Шелохаева]. – М.: РОССПЭН, 1997. – 748 с.

190. Рябова С.Г. Феноменология страсти и страстности в романе И.А. Бунина «Жизнь Арсеньева» / Светлана Григорьевна Рябова : автореф. дис. ... канд. филол. наук.: 10.01.01 – Иркутск, 2010. – 23 с.

191. Сартр Ж.-П. Воображаемое. Феноменологическая психология восприятия / Ж.-П. Сартр. – СПб. : Наука, 2001. – 319 с.

192. Сакулин П.Н. Русская литература. Социолого-синтетический обзор стилей. Новая литература / Павел Никитович Сакулин. – М.: Госудатственная академия художественных наук, 1929. – 639 с.

193. Силантьев И.В. Поэтика мотива [отв. ред. Е.К. Ромодановская] / Игорь Витальевич Силантьев. – М. : Языки славянской культуры, 2004. – 294 с.

194. Силантьева В.И. Художественное мышление переходного времени (русская литература и живопись конца XIX – начала XX столетий / Валентина Ивановна Силантьева. – Одесса : Астропринт, 2000. – 352 с.

195. Скиба В.А. Образ художественный // Введение в литературоведение / Л.В. Чернец, В.Е. Хализев, А.Я. Эсалнек и др. [под ред. Л.В. Чернец]. – М. : Издательский центр «Академия», 2012. – С.22–32.

196. Скороботова О.В. Жанрово-тематическое многообразие «внехудожественного» творчества И.А. Бунина 1917–1923 гг.: дневники, публицистика / Ольга Владимировна Скороботова : автореф. дис. ... канд. филол. наук.: 10.01.01 – Елец, 2006. – 19 с.

197. Сливицкая О.В. Основы эстетики Бунина // И.А. Бунин: pro et contra: Личность и творчество И. Бунина в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей: Антология [отв. ред. Д.К. Бурлака, сост. Б.В. Аверин и др.] / Ольга Владимировна Сливицкая – СПб. : Русский Христианский гуманитарный институт, 2001. – С. 456–478.

198. Сливицкая О.В. Проза И.А. Бунина 1914–1917 гг. / Ольга Владимировна Сливицкая: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 – Харьков, 1970. – 24 с.

199. Слинько М.А. Анималистический код в повести И.А. Бунина «Суходол» / Марина Анатольевна Слинько, Елена Сергеевна Соболева / // Ежегодный Бунинский вестник Регионального научного центра по изучению творческого наследия И.А. Бунина. – Воронеж: Наука-Юнипресс, 2012. – С. 44–46.

200. Смирнова Л.А. Иван Алексеевич Бунин. Жизнь и творчество: кн. для учителя / Людмила Алексеевна Смирнова. – М.: Просвещение, 1991. – 192 с.
201. Смоленцев А.И. Роман И.А. Бунина «Жизнь Арсеньева»: «контексты понимания» и символика образов / Алексей Иванович Смоленцев: дис. ... канд. филол. наук.: 10.01.01 – Воронеж, 2012. – 223 с.
202. Смольянинова Е.Б. «Буддийская тема» в прозе И.А. Бунина: (Рассказ «Чаша жизни») / Елена Борисовна Смольянинова // Русская литература. – 1996. – №3. – С. 205–212.
203. Снежко Е.В. Поэтика мемуарного и автобиографического повествования в прозе И.А. Бунина эмигрантского периода / Елена Владимировна Снежко: автореф. дис. ... канд. филол. наук.: 10.01.01 – Москва, 2005. – 25 с.
204. Соболев Д.М. Проблема феноменологии произведения / Денис Михайлович Соболев // Вопросы литературы. – 2012. – № 1. – С. 236–275.
205. Современный словарь-справочник по литературе [сост. и науч. ред. С.И. Корнилов]. – М.: Олимп-АСТ, 1999. – 700 с.
206. Спивак Р.С. Грозный Космос Бунина / Рита Соломоновна Спивак // Литературное обозрение. – 1995. – №3. – С. 35–39.
207. Степун Ф.А. Бунин и русская литература / Федор Августович Степун // Классик без ретуши : литературный мир о творчестве И.А. Бунина : критические отзывы, эссе, пародии : (1890–1950-е годы) : антология [общ. ред., сост., коммент. Н.Г. Мельникова; сост. Т.В. Марченко]. – М. : Книжница, 2010. – С. 462–470.
208. Стернин И.А. Слово и образ / И.А. Стернин, М.Я. Розенфельд. – М.-Берлин : Директ-Медиа, 2015. – 398 с.
209. Сухих И. Н. Русская любовь в темных аллеях: «Темные аллеи» И. Бунина / Игорь Николаевич Сухих // Звезда, 2001.–№ 2. – С. 219–220.
210. Тamarченко Н.Д. Теория литературы: в 2 т. / Н.Д. Тamarченко, В.И. Тюпа, С.Н. Бройтман. – М.: Academia, 2004. – Т. 1. – 512 с.

211. Тимофеев Л.И. Проблемы теории литературы / Леонид Иванович Тимофеев. – М. : Учпедгиз, 1955. – 302 с.

212. Топоров В.Н. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное / Владимир Николаевич Топоров. – М. : Издательская группа «Прогресс – Культура», 1995. – 624с.

213. Толковая Библия или комментарий на все книги Святого Писания Ветхого и Нового Завета [под ред. А.П. Лопухина]. – СПб., 1904–1912 // URL: <http://www.lopbible.ru/about2.htm>

214. Толстой Л.Н. Письма. Н.Н. Страхову. 1876 г. / Лев Николаевич Толстой // Л.Н. Толстой. Собрание сочинений в 22 тт. – М. : Художественная литература, 1984. – Т. 18. – С. 784–786.

215. Трусова А.С. Мифопоэтическая парадигма «Окаянных дней» И.А. Бунина / Ася Сергеевна Трусова: автореф. дис. ... канд. филол. наук.: 10.01.01 – Мичуринск, 2004. – 20 с.

216. Тынянов Ю.Н. Проблема стихотворного языка. Вопросы поэтики / Юрий Николаевич Тынянов. – М. : Советский писатель, 1965. – 303 с.

217. Федотова В.В. Поэтика дневниковой прозы И.А. Бунина / Валентина Владимировна Федотова: автореф. дис. ... канд. филол. наук.: 10.01.01 – Казань, 2010. – 19 с.

218. Уилрайт Ф. Архетипический символ // Теория метафоры: сборник [под ред. Н.Р. Арутюновой и М.А. Журиной] / Филипп Уилрайт. – М. : Прогресс, 1990. – С. 98–109.

219. Устами Буниных. Дневники Ивана Алексеевича и Веры Николаевны и другие архивные материалы [под ред. М. Грин]. – М.: Посев, 2004. – 311 с.

220. Фен Юйлюй. Перепутья и возвращения – об Иване Бунине / Юйлюй Фен. – Шанхай, 1988. – 324 с.

221. Фиш М.Ю. Сенсорные коды поэтики цикла рассказов И.А. Бунина «Темные аллеи» / Мария Юрьевна Фиш : автореф. дис. ... канд. филол. наук.: 10.01.01 – Воронеж, 2009. – 22 с.

222. Федотов Г. «Carmen saeculare» (1928), «Борьба за искусство» (1935), «Християнська трагедія» (1950) / Г. Федотов // Вопросы литературы. – 1990. – № 2. – С. 217–218.

223. Фрай Н. Архетипний аналіз: Теорія міфів // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. [за ред. М. Зубрицької] / Н. Фрай. – Львів: Літопис, 1996 – С. 111–135. – (Слово. Знак. Дискурс).

224. Хазан В. Эротические функции одежды в цикле рассказов И. Бунина «Тёмные аллеи» / В. Хазан // Русская литература XX века в контексте европейской культуры. – Таллин, 1998. – С. 119–135.

225. Хализев В.Е. Теория литературы / Валентин Евгеньевич Хализев. – М. : Высшая школа, 1999. – 398 с.

226. Храпченко М.Б. Горизонты художественного образа / Михаил Борисович Храпченко. – М. : Художественная литература, 1982. – 332 с.

227. Цзыюань Л. Тенденции осмысления творчества И.А. Бунина в Китае / Лю Цзыюань // Успехи современной науки. – 2017. – № 3 – С. 57–59.

228. Чернец Л.В. Виды образа // Введение в литературоведение / Л.В. Чернец, В.Е. Хализев, А.Я. Эсалнек и др. [под ред. Л.В. Чернец]. – М.: Издательский центр «Академия», 2012. – С. 33–45.

229. Чегодаев А.Д. Импрессионисты / Андрей Дмитриевич Чегодаев. – М.: Искусство. – 1971. – 156 с.

230. Чилингиров С. Иван Алексеевич Бунин в Болгарии / Стилиян Чилингиров // Литературенъ гласъ. – София. – 1933. – № 210 (26 ноября).

231. Чирков А.С. Пигмалион, или О всевластии творящей личности / А.С. Чирков. – Житомир : Рута, 2009. – 180 с.

232. Чуковский К.И. Ранний Бунин // Собрание сочинений: в 2-х т. Критические рассказы / Корней Иванович Чуковский. – М. : Правда, 1990. – Т.2. – С. 285–306.

233. Шатин Ю.В. Русская литература в зеркале семиотики / Юрий Васильевич Шатин. – М. : Языки славянских культур, 2015. – 343 с.

234. Шкловский В.Б. Искусство как прием // Гамбургский счет: Статьи – воспоминания – эссе (1914–1933) / Виктор Борисович Шкловский. – М. : Советский писатель, 1990. – С. 58–73.

235. Шмид В. Нарратология / В. Шмид. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – 312 с. – (Studia philologica).

236. Штерн М.С. В поисках утраченной гармонии : проза И.А. Бунина 1930-1940-х годов : монография / Миньона Савельевна Штерн. – Омск : ОГУ, 1997. – 240 с.

237. Щербицкая И.В. Стилистические особенности цикла И.А. Бунина «Темные аллеи» / Ирина Владимировна Щербицкая : автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 – Махачкала, 2008. – 22 с.

238. Эберт К. Образ автора в художественном дневнике Бунина «Окаянные дни» / Криста Эберт // Русская литература. – 1996. – №4. – С. 106–110.

239. Эко У. Шесть прогулок в литературных лесах [пер. А. Глебовская] / Умберто Эко. – СПб.: Симпозиум, 2002. – 288 с.

240. Элен П. «Мыслящее переживание» – Об онтологии религиозного опыта С.Л. Франка / Петер Элен // Мысль. – СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 2014. – 210 с. (Журнал Петербургского философского общества. Вып. 16).

241. Элиаде М. Миф о вечном возвращении. Архетипы и повторяемость / Мирча Элиаде. – СПб. : Алетейя, 1998 – 249с.

242. Эпштейн М.Н. «Природа, мир, тайник вселенной...»: система пейзажных образов в русской поэзии / Михаил Наумович Эпштейн. – М.: Высшая школа, 1990. – 304 с.

243. Юнг К.-Г. О современных мифах: сб. трудов [пер. с нем., ред. М. Оганесян] / Карл Густав Юнг. – М. : Практика, 1994. – 251 с.

244. Юрченко Л.Н. Поэтика «Окаянных дней И.А. Бунина / Лариса Николаевна Юрченко // Иван Бунин: Филологический дискурс: коллективная монография. – Елец : ЕГУ, 2005. – С.205–222.

245. Якобсон Р.О. Роботы по поэтике: Переводы. [сост. и общ. ред. М.Л. Гаспарова] / Роман Осипович Якобсон. – М. : Прогресс, 1987. – 464 с.
246. Яровий А.М. Детермінанта образного в системі філософсько-наукового пізнання та соціальної практики. Мультиверсум. Філософський альманах / А.М. Яровий. – К.: Центр духовної культури, 2006. – № 54. – С. 90–101.
247. Berzups J. Ivan Bunin and the Soviet Regime / J. Berzups – Georgetown Univer, 1976. – 129 p.
248. Borrás F. Common Theme in Tolstoy, Andreyev and Bunin / F. Borrás // Slavonic and East European Review – 1953 – n. 32. – P. 45–49.
249. Brzoza H. Muzyczny model kompozycyjny «Miłość Miti» I. Bunina / Halina Brzoza. – Warszawa : Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1972. – 229 s.
250. Catteau J. Preface Boumne Ivan La vie d'Arsemev / J. Catteau – Pans, 1999. – 308 p.
251. Cieslik K. Ivan Bunin (1870–1953) / K. Cieslik. – Szczecin, 1998. – 229 s.
252. Connolly J. W. Ivan Bunin / Connolly J. W. – Boston: Twayne Publ., 1982. – 159 p.
253. Colin A. Ivan Bunin in Retrospect / Colin A. // Slavonic and East European Review. – 1955–1956. – vol. 34. – n. 82. – P. 45–49.
254. Croise J. I. Bunin (1870–1953) / J. Croise // Russian Review. – 1954. – n. 13. – P. 85–91.
255. Cvetanovic N. Description in the prose works of I. Bunin / N. Cvetanovic. – The Ohio State University, 1976. – 199 p.
256. Elbel A. Die Eizahlungen I. Bunins 1870–1917. Eine systematische Studie über Form und Gestalt / A. Elbel – Giessen, 1975. – 434 p.
257. Harkins W. E. Bunin in Dictionary of Russian Literatuie / W.E. Harkins – N. Y.: Columbia Umversity, 1959. – 176 p.

258. Heywood Anthony J. Catalogue of the Bunin, Bunina, Zurov, and Lopatina Collections / Ed. by Richard D. Davies, with the Assistance of Daniel Riniker / Anthony J. Heywood. – Leeds: Leeds University Press, 2000. – 324 p.

259. Harkins W. Bunin, in Dictionary of Russian Literature / W. Harkins. – Columbia Univ, 1959. – 123 p.

260. Henry P. Introduction in I. Bunin. Selected Stories / P. Henry. – London, 1962. – 300 p.

261. Gibian G. The Interval of Freedom / G. Gibian. – Minneapolis, 1961. – 264 p.

262. Ginzburg L. Bunin in Ginzburg. Scritti / L. Ginzburg. – Torino, 1964. – 166 s.

263. Gross S. Nature, Man and God in Bunin's «The Gentleman from San Francisco» / S. Gross // Modern Fiction Studies. – 1960. – n. 2. – P. 46–75.

264. Grzeniewski L. Swiat Iw. Bunina / L. Grzeniewski // Tworczość. – 1957. – n. 8. – 436 s.

265. Ivan Bunin: The Twilight of Emigrant Russia, 1934–1953. A Portrait from Letters, Diaries, and Memoirs / Edited with an Introduction and Notes by Thomas Gaiton Marullo. – Chicago : Ivan R. Dee, 2002. – 436 p.

266. Kirchner B. Die Lebensanschauung I. A. Bunins nach seinem Prosawerk / B. Kirchner. – Tübingen, 1968. – 210 s.

267. Klover S. Farbe, Licht und Glanz als dichterische Ausdrucksmittel in der Lyrik Ivan Bunin's / S. Klover – München, 1992. – S. 76–134.

268. Kryzyski S. The Works of Ivan Bunin / S. Kryzyski. – Paris: Den Haag, 1971. – 264 p.

269. Ledré Charles. Trois romanciers russes I. Bounine, A. Kouprine, M. Aldanov / Charles Ledré. – Paris: Paris Nouvelles éditions latines, 1934. – 322 p.

270. Lo Gatto E. Maestro della novella d'amore / E. Lo Gatto – La Fiera letteraria, 1950. – 290 s.

271. Majmieskulow A. Chronotop drogi w prozie Iwana Bunina / A. Majmieskulow – Bydgoszcz, 1982. – 146 s.
272. Marullo Th. G. Ivan Bunin: Russian regyiem (1885-1920) / Thomas Gaiton Marullo – Chicago : Ivan R. Dee, 1993. – 286 p.
273. Marullo Th. G. If you see the Buddha: studies in the fiction of Ivan Bunin / Thomas Gaiton Marullo. – Evanston, 1998. – XII. – 208 p.
274. Meyer M. Die Sonettdichtung I. Bunins / M. Meyer. – Wiesbaden, 1990.
275. Natanson M. The Erotic Bird: Phenomenology in Literature. – M. Natanson – Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1998. – 186 p.
276. Nicolesku T. Ivan Bunin / Nicolesku T. – Bukuresti, 1971. – 324 s.
277. Nobel Lectures, Literature 1901-1967 / Editor Horst Frenz. Elsevier Publishing Company, Amsterdam, 1969. – 245 p.
278. Pachmuss T. I. Bunin through the Eyes of Zinaida Hippus / T. Pachmuss // Slavonic and East European Review. – 1965–1966. – n. 44. – P. 35–60.
279. Poggioli R. Introduzione, in I. Bunin / R. Poggioli Campagna. – Torino, 1930. – 94 p.
280. Poggioli R. L'arte di Ivan Bunin, in Pietra di paragone / R. Poggioli – Firenze: Ed. Parenti, 1939. – 101 p.
281. Raslovleff M. Ivan Bounine (1870–1953) / Michel Raslovleff – Paris, 1987. – 203 p.
282. Richards D. Memory and Time Past: A theme in the Works of I. Bunin / D. Richards // Forum for Modern Language Studies. – 1971. – n. 2. – P. 196–210.
283. Sansome W. I. Bunin: The Harpstring Broken / W. Sansome – London Magazine, 1954. – 304 p.
284. Slonim M. Modern Russian Literature. From Chekov to the Present / M. Slonim – New York, 1953. – 348 p.
285. Spain M. I. Bunin's prose: the Function of the narrative consciousness / M. Spain – Stanford University, 1978. – P. 56–65.

286. Spindel G. Introduzione in Ivan Bunin. L'amore di Mitja. Mondadori / G. Spindel. – Milano, 1984. – 183 s.
287. Stepun F. I. Bunin in I protagonisti della letteratura russa dal XVIII al XX secolo / F. Stepun. – Milano, 1958. – 215 s.
288. The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics / editors Alex Preminger and T. V. F. Brogan. New Jersey: Princeton University Press, 1993. – 1383 p.
289. Todorou Tzv. Theories du symbole / Tzv. Todorou. –Paris: Ed. Seuil., 1977. – 280 p.
290. Twarowski H. Jeszcze o Buninie / H. Twarowski. – Tworczosc, 1962. – n. 9. – P. 54–67.
291. Wasiolek E. The Fiction of I. Bunin: A Critical Study / E. Wasiolek. – Harvard, 1954. – 134 p.
292. Winner Thomas. Some remarks about the style of Bunin's early prose / Thomas Winner // American contributions tom the sixth International Congress of Slavists, voll. II. Mouton, 1968. – 374 p.
293. Woodward J. B. Eros and nirvana in the art of Bunin / J. B Woodward. – Birmingham, 1970. – 586 p.
294. Woodward J. B. The evolution of Bunin's narrative technique / J. B Woodward // Scanso slavica. – Copenhagen, 1970. – T. 16. – P. 5–21.
295. Zweers A. F. The Narratology of the autobiography: An analysis of the literary devices employed in Ivan Bunin's «The life Arsen'ev» / A. F. Zweers. – New York, 1997. – 190 p.

ДОДАТОК

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ**Статті, опубліковані в наукових фахових виданнях України:**

1. Орлов А.П. Специфика художественного образа в лирике И. Бунина / А.П. Орлов // Філологічні науки: збірник наукових праць ПНПУ імені В.Г. Короленка. – Полтава, 2013. – Вип. 11. – С. 73–78.
2. Орлов А.П. Образ аллеи в творчестве Ивана Бунина / А.П. Орлов // Філологічні науки: збірник наукових праць ПНПУ імені В.Г. Короленка. – Полтава, 2014. – Вип. 14. – С. 92–97.
3. Орлов А.П. Образы-переживания в прозе Ивана Бунина полтавского периода / А.П. Орлов // Філологічні науки: збірник наукових праць ПНПУ імені В.Г. Короленка. – Полтава, 2016. – Вип. 23. – С. 98–103.
4. Орлов О.П. Феноменология художних образов из цикла Ивана Бунина «Весною, в Иудеи» / О.П. Орлов // Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. – Вип. 42. – Кам'янець-Подільський: «Аксіома», 2016. – С. 28–32.
5. Орлов А.П. Циклизация поздней прозы И. Бунина: авторские изменения и издательские вмешательства / А.П. Орлов // Вісник Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна. Серія «Філологія». – Вип. 76. – Харків: ХНУ, 2017. – С. 89–91.
6. Орлов А.П. Архетипические образы дерева и человека в рассказе Ивана Бунина «Божье дерево» / А.П. Орлов // Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Сер.: «Філологія». – Вип. 32 (1). – Одеса : МГУ, 2018. – С. 65–68.

Статті, опубліковані в наукових виданнях інших держав:

7. Орлов А.П. Художественная образность ранней лирики Ив. Бунина (80–90-е гг.) И.А. Бунин и мировая культура [отв. за выпуск

М.А. Калабухова, С.В. Полторацкая]. – Белгород: ИД «Белгород» НИУ «БелГУ», 2014. – С. 83–88.

8. Орлов А.П. Полтавские впечатления в образном отражении Ивана Бунина / А.П. Орлов // Творческое наследие И.А. Бунина в контексте современных гуманитарных исследований: сборник научных трудов, посвященных 145-летию со дня рождения И.А. Бунина. – Елец: Изд-во ЕГУ имени И.А. Бунина, 2015. – С. 190–197.

9. Орлов А.П. Библиейские мифологемы в книге Ивана Бунина «Окаянные дни» / А.П. Орлов // Язык и литература в контексте межкультурной коммуникации [редколлегия: Г.К. Хачатрян и др.]. – Ереван: «Арман Асмангулян» ЧП, 2016. – С. 462–469.

10. Орлов А.П. Художественный портрет революции в книге Ивана Бунина «Окаянные дни» / А.П. Орлов // Сборник статей ФИЛКО «Филология, культура и образование» (Университет имени Гоце Делчева (г. Штип, Македония). – Штип : Университет «Гоце Делчев», 2016. – С. 681–689.

11. Орлов А.П. Замкнувший траекторию русской классики: Иван Бунин «Гегель, фрак, метель» / А.П. Орлов // Болгарская русистика (г. София, Болгария). – 2016. – № 4. – С. 23–31.

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

12. Orlov O. The Practical Role in of a Teacher in Conflict's resolution. The Ukrainian Case Didactics of Dialog and Reconciliation: management in Ukraine / Oleksii Orlov, Pavlo Cherchatyi // Сучасний англomовний дискурс: збірник наукових праць. – Вип. 1. – Полтава: Видавництво «Сімон», 2017. – С. 126–129.

13. Орлов А.П. Эмоциональная пульсация образов-ассоциаций в рассказе И. Бунина «Гость» / А.П. Орлов // Таврійські філологічні наукові читання. – К. : Таврійський національний університет імені В.І. Вернадського, 2017. – С. 32–35.

14. Орлов О.П. Тракткування образів-архетипів в сучасному американському літературознавстві / О.П. Орлов // Сучасний англомовний дискурс: збірник наукових праць. – Вип. 2. – Полтава: Видавництво «Сімон», 2018. – С. 84–87.

15. Орлов А.П. Н. Гоголь в критике Серебряного века / А.П. Орлов // Гоголь – Україна – світ: колективна монографія / упорядник О.М. Ніколенко – К. : «ФОП Лебедь», 2018. – С. 177–183.