

УДК 82.161.1(091)(092)"19"

ЭНЕРГОЖИЗНЬ РАССКАЗА И.БУНИНА «ТЕМНЫЕ АЛЛЕИ»

Рита Соломоновна Спивак
профессор кафедры русской литературы
Пермский государственный университет
614990, Пермь, ул. Букирева, 15. Rita-Spivak@psu.ru

В статье рассматривается энергетическое поле рассказа И.Бунина «Темные аллеи». С этой целью апробируется комплексный анализ, использующий методологию типологического, структурального, интертекстуального и синергетического исследования художественной системы произведения. В центре внимания автора статьи содержание и функции аллюзий на русскую литературу, роль категории антиномии в структуре центральных образов, процессы симметризации/асимметризации образной системы как источники возникновения и интенсификации энергожизни рассказа.

Ключевые слова: «Темные аллеи»; энергетическое поле рассказа; приращение смыслов; аллюзии; культурный контекст; антиномия; симметризация/асимметризация образной системы; авторская позиция.

Энергетика прозы И.Бунина считается самоочевидным фактом. Она убедительно выявлена в монографии О.В.Сливицкой «Повышенное чувство жизни: мир Ивана Бунина» (2004). Но исследователя интересовал прежде всего индивидуальный творческий портрет писателя, блестяще ею выполненный. Энергетика выступает здесь доминантой авторской концепции жизни, воплощенной в поэтике прозы Бунина и воздействующей на **сознание** реципиента. Она – проявление индивидуальности художника.

Ощущение энергетики бунинской прозы, несомненно, связано с содержанием авторской позиции и стилем писателя, но они не исчерпывают понятия энергожизни произведения. Предметом нашего внимания является энергетическое воздействие произведения на **подсознание** реципиента, та энергетика всякого истинно художественного произведения искусства, которая его отличает от графоманских изделий и являет собой родовое качество настоящего искусства, а не художественную индивидуальность автора. Наш тезис обретет большую ясность, если мы сопоставим, например, «Пьету» Микеланджело и «Мону Лизу» Леонардо да Винчи или «Пьету» Микеланджело и его же «Моисея». Во всех этих шедеврах уровень энергетического воздействия на зрителя одинаково высок, хотя в произведениях первой пары не трудно увидеть разные индивидуальные стили, а произведения второй несут в себе одинаково сильную энергетику, но различаются воплощенными в них концепциями.

Интересующая нас энергетика как чистый субстрат жизни художественной системы мате-

риализуется в архитектонике литературного произведения. Она и составляет предмет изучения синергетики. Но в литературной науке синергетический подход не вызывает доверия. И в этой связи остаются не изученными и величина энергетического потенциала произведения, и механизм его возникновения и накопления.

Само понятие «энергия» в литературоведческих работах иногда встречается, но либо как некий метафорический образ без сколько-нибудь определенного содержания, либо как синоним экспрессивности стиля. В первом случае примером может служить использование этого слова Ю.М.Лотманом и Б.М.Храпченко, во втором – Б.Эйхенбаумом. Для Лотмана энергия – «генератор стиха» [Лотман 1996: 21]. Для Храпченко – сила эстетического воздействия, способность произведения «увлекать» читателя за собой [Храпченко 1981: 113]. Эйхенбаум обращается к понятию энергия, анализируя экспрессивность индивидуального стиля Ахматовой, ее индивидуальные приемы увеличения экспрессивности (краткость, редуцированность, фрагментарность, разговорность) [Эйхенбаум 1986: 385, 389, 395].

Однако есть художественные произведения, не отличающиеся повышенной экспрессией стиля (произведения Пушкина, например), но, как истинно художественные шедевры, заключающие в себе громадный энергетический потенциал воздействия на реципиента. Можно, кстати, вспомнить Венеру Милосскую в рассказе Г.Успенского «Выпрямила».

Думается, при анализе художественных произведений ближе к искомому определению энер-

гии определение М.Бахтина. Согласно Бахтину, автор – «единственно активная формирующая энергия, данная не в психологически конципированном сознании, а в устойчиво значимом культурном продукте, и активная реакция его дана в обусловленной ею структуре активного видения героя как целого, в структуре его образа, ритме его обнаружения, в интонативной структуре и в выборе смысловых моментов» [Бахтин 1979: 10]. Определение не ясное, не рабочее, но, что представляется продуктивным, несет в себе обращение к произведению как целому, не замыкаясь на стиле, к художественному «смыслу», реализованному в целой художественной структуре произведения. При этом и бахтинское определение энергии требует уточнения, отмежевания от других литературоведческих категорий и одновременно сопоставления с ними.

В том же направлении движется мысль некоторых представителей синергетического подхода к анализу языка. Имеются в виду авторы работ, связывающие процесс смыслообразования с возникновением в произведении энергопотоков (И.А.Евин, Е.Н.Князева, С.П.Курдюмов, Н.А.Кузьмина, Н.Л.Мышкина). Последняя ставит энергию текста в зависимость от многозначности образов и подвижности их смыслов, их взаимодействия с интертекстом, логики движения сюжета и вводит удачные термины для разговора об энергетическом запасе художественного произведения: смыслопотоки, энергожизнь текста, энергопотоки. «Благодаря способности элементов текста проецироваться на множество фонов, становясь в каждом из них носителем различной семантики, текст предстает как динамическое, “зыбкое”, “текущее” энергетическое пространство. <...> Они либо тяготеют друг к другу, либо сосуществуют, либо отражаются друг в друге, либо противостоят друг другу. Вследствие взаимодействия между ними возникают энергетические связи и появляются “энергетические пульсации”, “энергетические свечения”, которые часто не осознаются ни самим автором, ни адресатом, оказывая, однако, воздействие на их подсознание» [Мышкина 1998: 5-6]. Исследователь пишет об «энергожизни текстового пространства», т.е. «внутренней жизни текста», как о «проявлении и становлении энергодинамических свойств текста и составляющих его единиц» [там же].

Но автор, хотя и оговаривает в одной фразе, что «не только слова, но и элементы других уровней и измерений текста проецируются друг на друга», все же, как лингвист, оперирует в анализе прежде всего лингвистическими единицами, тогда как нас интересует не язык, а другой объект анализа – художественное произведение. По-

этому, используя синергетические подходы к анализу проблемы, литературоведение не может ими довольствоваться. Попробуем предложить свой, рабочий, метод выявления активной «энергожизни» художественного произведения, в данном случае бунинского шедевра, включив элементы синергетического анализа в привычный для литературной науки анализ структурный, интертекстуальный и типологический. Такой комплексный анализ, приближая нас к пониманию энергетического потенциала произведения, одновременно расширяет наши представления о художественном мире произведения, выводя его за рамки замысла автора и, в этой связи, углубляет интерпретацию содержания произведения.

Оттолкнемся от определения термина в физике, где энергия – «общая количественная мера различных форм движения материи» [Советский энциклопедический словарь 1982: 1545]. Энергия тела E неразрывно связана с его массой m соотношением $E = mc^2$, где c – скорость света в вакууме. Таким образом, энергия, будучи связана со скоростью и массой, порождается движением и, в свою очередь, обеспечивает функционирование системы. Нашей неточной науке не показаны вычисления, но принципиально важны зависимости, на которые указывает физическая формула. Попытаемся показать, что они действуют в художественном произведении.

Аналогом массы в физических формулах, в том случае, когда речь идет об энергии художественного произведения, можно считать объем смыслового наполнения любых единиц художественного произведения как системы, определяя его суммой смыслов (значений), актуализированных движением сюжета, общим контекстом произведения, интертекстом и эмпирическими ассоциациями интерпретатора. Аналогом скорости тогда выступает движение смыслов. По ходу развития авторской концепции и восприятия произведения реципиентом совершается нарастание смысловой массы единиц художественной структуры и прирастание новых смыслов, в первую очередь, художественных образов. И в этой связи, как источник и одновременно следствие процесса смыслообразования, происходит интенсификация движения смыслов: многообразие их сцеплений, изменений, противопоставлений, смещение их положений относительно друг друга и др.

В результате возникают энергетические потоки, создающие энергожизнь художественной системы. При этом произведение не ограничивается в своем содержании замыслом автора. Спонтанно рождающиеся энергопроцессы участвуют в приращении общего смысла произведения, принося в текст дополнительную энергию

и, в конечном счете, обеспечивают художественной системе произведения жизнь Синергетический подход к произведению включает в себя выявление точек ветвления смыслопоток, или, на языке синергетики, «бифуркаций», порождающих спонтанно возникающие новые интерпретации произведения, а также – фиксирование алогичностей, «перепадов смысла», что тоже приводит к образованию новых энергетических связей и потоков.

Понятие «энергोजизнь» произведения мы употребляем для обозначения общего смыслового объема произведения в динамическом срезе как контекстуальный синоним понятия Р.Барта «множественный смысл» художественного текста и синоним понятий «энергетическое поле» и «энергетика» произведения. Задачей любой работы, ставящей своей целью осмыслить энергोजизнь произведения, является выявление механизмов приращения смыслов разными единицами структуры на разных ее уровнях и их интерпретация. Воспользуемся для этой цели некоторым инструментарием синергетического анализа, предложенного Н.Л.Мышкиной.

Прежде всего имеются в виду ключевые образы произведения, которые Н.Л.Мышкина называет «функторами». Это элементы художественной системы, создающие особую эмоциональную напряженность и обладающие повышенной смысловой нагрузкой. Они излучают в смысловое пространство множество смыслов, которые проецируются друг на друга, взаимодействуют друг с другом, вызывая приращения и мерцания смыслов, перестановку смысловых акцентов. Функторами могут быть заголовки, словосочетания, сверхфразовые единства и другие единицы художественного текста. Н.Л.Мышкина различает функторы-пульсаторы и функторы-симметрии. Процессы симметризации и асимметризации также упорядочивают движение смыслов и рождают новые.

Функтор – это образ-концентрат множества смыслов, важных для всей художественной системы. Он же – своеобразный мотор, запускающий процесс приращения смыслов посредством проецирования внешних ассоциаций на внутренний мир произведения и активацию отношений симметрии, асимметрии, антиномии, контрастов, алогичности. Таким образом, функтор обеспечивает величину смыслового объема художественной системы в целом и приращение смыслов, т.е. их движение. Следовательно, согласно предложенной логике, функторы стимулируют интенсивность энергोजизни произведения, которая ощущается реципиентом как энергетическое воздействие на его подсознание. Очевидно, что механизм возникновения и усиления энергетиче-

ского поля произведения поддается анализу и объяснению. Рассмотрим его на материале рассказа И.Бунина «Темные аллеи».

Центральным функтором рассказа является его название «Темные аллеи». С самого начала рассказа для реципиента, знакомого с творчеством Бунина, этот образ многозначен. Он является также названием книги, т.е. имеет отношение ко всем входящим в книгу произведениям, а все они, как пишет сам автор в письме к Тэффи 23 февраля 1944 г., – о любви: «Все рассказы этой книги только о любви...» [Бунин 2001: 74]. В результате «темные аллеи» в рассматриваемом рассказе сразу воспринимаются как символ любви. Это значение за ними закрепляется по ходу сюжета: герои вспоминают свою юношескую любовь, оценивают ее место в своей жизни и свое отношение к любви в принципе. Именно это содержание образа запрограммировано автором как основное. Но и в самом рассказе, и в большей части произведений этой книги речь идет о любви в прошлой жизни героев, так что «Темные аллеи» ассоциируются не только с любовью, но и с молодостью: началом жизни, надеждами, гармонией с миром, радостью. В лирике и прозе Бунина 900-х годов большое место занимает образ света, символ радости, силы и красоты жизни [Спивак 2005: 106-118].

Усилению энергетического поля рассказа «Темные аллеи» в большой степени способствует не только многозначность, но и антиномичная природа функтора «темные аллеи». Она играет большую роль в механизме накопления энергии. Антиномичность названия в цитированном выше письме к Тэффи подчеркнул сам автор: «...все рассказы этой книги только о любви, о ее «темных» и чаще всего очень мрачных и жестоких аллеях» [Бунин 2001: 74]. Если учесть, что для Бунина с любовью связаны самые счастливые моменты жизни человека, то станет тем более ясно, что его комментарий к названию и содержанию книги «о любви» акцентирует именно антиномичность образа. Антиномичность маркируется общим контекстом прозы писателя, в которой видное место занимают концепция любви как высшей ценности человеческой жизни, над которой, однако, тяготеет «предчувствие неизбежного рокового конца», что создает «неповторимую атмосферу беспокойства и угрозы» [Дзехцярук 2000: 21-23]. Это содержание образа «темные аллеи» как символа любви поддерживается и аллюзиями на широко известные стихотворения Тютчева и Баратынского («Предопределение» и «Любовь»), так что не может остаться вне восприятия читателя.

Антиномичность образа также подчеркивается в тексте рассказа множеством аллюзий на со-

держание образа аллеи в известных произведениях самого писателя. Так, аллеи занимают значительное место в повести «Митина любовь». Все размышления Мити о его любви к Кате, его переживания, сомнения, страдания вписаны в границы многочисленных аллеи повести – липовых и еловых. Аллея в повести выступает как враждебное герою пространство и как место, где герой способен восстановить душевную гармонию. Митя словно загнан аллеей в некую ловушку: «...вошел в темную, как бы со всех сторон враждебно сторожащую его аллею...» [Бунин 1966, V: 199]. Именно в еловой аллее он принимает страшное решение: «...твердо сказал вслух, на всю аллею: – Если через неделю письма не будет, – застрелюсь!» [там же: 213]. Но на аллее же, получив письмо от Кати, Митя переживает и восторг любви, чувство полноты жизни и счастья: «...читал и перечитывал он – и земля плыла у него под ногами ... Он поднял глаза: над садом торжественно и радостно сияло небо, вокруг сиял сад своей снежной белизной, соловей, уже чужая предвечерний холодок, четко и сильно, со всей сладостью соловьиного самозабвения, щелкал в свежей зелени дальних кустов – и кровь отлила от его лица, мурашки побежали по волосам ... Домой он шел медленно – чаша его любви была полна с краями» [там же: 202].

Круг аллюзий на русскую классику XIX в., включающую образ усадебных аллеи, содержания которого носит антиномичный характер, очень широк. Садовые аллеи – атрибут русской усадебной жизни, близкой природе и одновременно отличающейся налаженным бытом, прочными культурными традициями, высоким уровнем духовного развития личности. Е.Дмитриева в статье «Русский человек на rendez-vous (усадебная любовь и ее литературное моделирование)» отмечает: «...мы не находим практически ни одного усадебного текста, где бы аллея не играла особой роли. Свидания происходят в аллеях. Аллеи, в не меньшей степени, чем господский дом, хранят память о том, что когда-то на них происходило» [Дмитриева б.г.].

Аллюзии маркируют прежде всего позитивные коннотации образа аллеи. В рассказе Бунина они отсылают к стихотворению Н.Огарева «Обыкновенная повесть». Бунин в заметках «Происхождение моих рассказов» сам указывал, что замысел «Темных аллеи» возник, когда он перечитывал стихотворение Огарева [Бунин 1967, IX: 371]. И Бунин не только цитирует строчку Огарева, но, по сути, устами героя называет само произведение Огарева: «История пошлая, **обыкновенная**» [Бунин 1966, VII: 9]¹.

Вблизи шиповник алый цвел,
Стояла темных **лип аллея**.

Была чудесная весна!
Они на берегу сидели –
Во цвете лет была она,
Его **усы едва чернели**.
О, если б кто увидел их
Тогда, при утренней их встрече,
И **лица** высмотрел у них
Или подслушал бы их **речи** –
Как был бы **мил** ему язык,
Язык любви первоначальной!
[Огарев 1975: 45]

В стихотворении Огарева липовые аллеи – тоπος, с которым прямо связаны радость, надежды, безмятежность героев.

В романе Гончарова «Обломов» роман героя с Ольгой – недолгое счастье героя – разворачивается на аллеях сада, и аллеи неизменно фигурируют в его мечтах о счастье, гармонии, покое. «В мечтах перед ним носился образ высокой, стройной женщины, с **покойно** сложенными на груди руками, с тихим, но гордым взглядом, небрежно сидящей среди плющей в боскете, легко ступающей по ковру, по **песку аллеи** ... – **как идеал**, как воплощение целой жизни, исполненной **неги и торжественного покоя**, как **сам покой**» [Гончаров 1967: 222]; «Когда же минутно являлась она в его воображении, там возникал и тот образ, тот **идеал воплощенного покоя, счастья жизни** ... <...> Так думал он, забираясь подалее в парк, в **боковую аллею**» [там же: 225]; «Он опять пошел тихонько по той же **аллее** ... <...> – Дурак, дурак! – вдруг вслух сказал он, хватая ландыши, ветку, и почти бегом бросился **по аллее**. <...> **Счастливый, сияющий**, точно “с месяцем во лбу”, по выражению няньки, пришел он домой...» [там же: 230-231].

Те же ассоциации образа усадебных аллеи с покоем, счастьем, гармонией, душевным теплом близких людей встречает читатель в других романах Гончарова, прозе Тургенева и Чехова, лирике Блока. Приведем лишь несколько примеров.

Райский в романе «Обрыв», поступив в университет, едет в гости к бабушке: «Какой **эдем** распахнулся ему в этом уголке ... <...> Дом весь был окружен этими видами, этим воздухом, да полями, да садом. Сад обширный около обоих домов, содержащийся в порядке, с **темными аллеями**, беседкой и скамьями» [Гончаров 1965: 48, 49]; «Вот ближе, ближе: вон запестрели цветы в садике, вон дальше видны **аллеи лип** и акаций ... <...> Райский, не шевелясь, смотрел, никем не замечаемый ... на девушку, на птиц, на девчонку. – Так и есть: **идиллия! я знал!** <...> – Борюшка! друг ты мой! Она обняла его раза три. Слезы навернулись у ней и у него. В этих объятьях, в голосе, в этой вдруг охватившей ее радости ... было **столько нежности, любви, теплоты!**» [там же: 127,129]. В романе Тургенева «На-

кануне» Елена беседует с Берсеневым: «Дайте мне руку и пойдёмте по аллее. <...> ... речь его текла легко ... и в глазах его ... светилось тихое умиление благородных чувств, а в успокоенном голосе слышалась радость человека, который сознает, что ему удастся высказываться перед ... дорогим ему человеком. <...> Душа ее раскрывалась, и что-то нежное, справедливое, хорошее не то вливалось в ее сердце, не то выросло в нем» [Тургенев 1964, VIII: 25-26].

Во всех приведенных выше случаях с образом садовых аллей связано представление о покое, радости, счастье, душевной близости. Но при этом в контексте каждого произведения образ аллеи антиномичен. Во всех цитируемых произведениях счастье оказывается иллюзорным, кратковременным, «райское» содержание образа аллеи – миражом. В стихотворении Огарева антиномичность подчеркивается ироничной интонацией. В романах Гончарова и Тургенева «темное», трагическое начало образа раскрывается в сюжете произведений. Чехов, например, в повести «Дом с мезонином» его сразу маркирует: «Два ряда старых, тесно посаженных, очень высоких елей стояли, как две сплошные стены, образуя мрачную, красивую, аллею.<...> Потом я повернул на длинную липовую аллею. И тут тоже запустение и старость; прошлогодняя листва печально шелестела под ногами, и в сумерках между деревьями прятались тени. <...> На миг на меня повеяло очарованием чего-то родного, очень знакомого, будто я уже видел эту самую панораму когда-то в детстве» [Чехов 1962, VIII: 86-87].

Интертекст подсказывает еще две выразительные аллюзии – на лирику Пушкина и Блока.

В стихотворении Пушкина «Послание к Юдину», как и в цитируемых выше произведениях, усадебные аллеи ассоциируются с молодостью, любовью, чистотой и покоем души, счастьем («томный», по словарю Даля, в числе разных других значений, означает «нежный» [Даль 1955: 414]). Но несколько раз повторенное определение аллей как «темных» не только констатирует их возраст и время суток (вечер), но и (хотя вначале невнятно) предсказывает нереальность идиллической картины:

О, если бы когда-нибудь
Сбылись поэта сновиденья!
Ужель отград уединенья
Ему вкушать не суждено?
Мне видится мое селенье,
Мое Захарово ...
<...>

Где старых кленов темный ряд
Возносится до небосклона...
<...>
Подруга возраста золотого,

Подруга красных детских лет,
Тебя ли вижу, взоров свет,
Друг сердца, милая Сушкова?
<...>

То на конце аллеи темной
Вечерней тихою порой,
Одну, в задумчивости томной,
Тебя я вижу пред собой.
<...>

Но что! мечтанья отлетели!
Увы! я счастлив был во сне ...
[Пушкин 1949: 169,173]

Удивительно, насколько близкую Пушкину картину оставил Блок:

Приближается звук. И, покорна щемящему звуку,
Молодеет душа.
И во сне прижимаю к губам твою прежнюю руку,
Не дыша.

Снится – снова я мальчик, и снова любовник,
И овраг, и бурьян,
И в бурьяне – колючий шиповник,
И вечерний туман.

[Блок 1960, III: 265]

Аллюзией на стихотворение Блока в рассказе Бунина является не «аллея», а «шиповник», но это ничего не меняет. Та же дворянская усадьба как оазис любви, укрытие от мирских бурь и одиночества. Но счастье превратилось в сновиденье. Автор смотрит на него глазами человека, который его непоправимо утратил и осознает утрату неизбежной. Отсюда эмоциональный тон стихотворения – горький, элегический.

Большое количество аллюзий, связанных в рассказе с ключевым образом произведения, делает этот образ «темных аллей» многозначным и намного увеличивает смысловой объем художественной системы рассказа (ее массу), а антиномичность каждой аллюзии усиливает интенсивность движения смыслов. В антиномии векторы движения направлены в противоположные стороны и одновременно навстречу друг другу. Согласно приведенным выше физическим формулам, величина энергии есть производное величины массы и ее динамичности. В образе, антиномичность которого во много раз усилена большим количеством аллюзий, масса смыслов, таким образом, находится в постоянном движении: смыслы сталкиваются, противопоставляются, объединяются, разделяются, т.е. «пульсируют». В основе антиномии, по определению, лежит алогичность, неожиданность, даже парадокс – предшествующее антиномии направление мысли меняет неожиданно направление. В синергетике это носит название бифуркации – источника оживления энергожизни системы.

Как указывалось выше, еще один значимый источник увеличения энергетического потенциала художественного произведения синергетика

видит в симметризации и асимметризации текста. В рассказе Бунина можно выделить два функтора симметрии: образы «темные аллеи» и «разбитая дорога». Функтор симметрии – это «единица текста, которая своей семантикой скрыто (имплицитно) или открыто (эксплицитно) связывает фигуры или сопровождающие их смыслообразы отношениями симметрии или асимметрии» [Мышкина 1998: 93].

Два ключевые образа с начала рассказа выступают как симметричные (близкие, похожие) по своему содержанию. «Аллеи» – разновидность «дороги», в романах Гончарова, Тургенева, произведениях Чехова они иногда называются «дорожками». На «темных аллеях», как и на «разбитой дороге», происходят важнейшие для жизни героев события – их встречи. Образы симметричны и по своей структуре: оба образа – оксюмороны.

О функторе «темные аллеи» как оксюмороне и носителе антиномичного содержания говорилось выше. Аналогично первая часть функтора «разбитая дорога» тоже связана с негативными коннотациями, в противовес его второй части. За «дорогой» в принципе закреплены коннотации положительные: это прежде всего путь куда-то, нечто объединяющее что-то, что разделено временем или пространством, восстанавливающее целое. Поэтому «разбитость» дороги есть отрицание дороги, целого, есть «бездорожье».

Симметричность образов проявляется в композиции произведения: каждый образ обозначает границу художественного произведения как целостной системы, открывая ее и завершая, выделяя среди других произведений книги. «Темные аллеи», являясь названием рассказа, говорят о начале повествования, о какой-то еще неизвестной читателю истории, размытая, т.е. та же «разбитая», дорога эту историю завершает, герой уезжает в свою реальную, другую жизнь, которой в этом рассказе нет места.

Но симметрия названных образов разрушается, переходит в асимметрию. С темными аллеями усадебной жизни связан самый счастливый период жизни героев, начало жизни, вера в светлую ее перспективу («Сколько ни проходило времени, все одним жила <...> Думаю, что и я потерял в тебе самое дорогое, что имел в жизни») (с.10, 11). «Разбитая дорога» – место, где герои подводят горестные итоги жизни. «Разбитость» дороги, отсутствие какой-либо светлой перспективы в будущем подчеркивается описанием дороги: «В холодное осеннее ненастье, на одной из больших тульских дорог, залитой дождями и изрезанной многими черными колеями...» (с.7) Вспомним, что дорогу счастливой молодости, темные аллеи в усадьбе, характеризовала противоположная по

цвету и символике изобразительная деталь: цветущий алый шиповник, стройная, т.е. четкая в своих очертаниях, аллея – в противоположность осенней (а шиповник цветет весной) размытой, черной дороге. С образом же «разбитой дороги» в рассказ вводится мотив смерти («мертвых с погоста не носят»).

Асимметрия двух дорог усиливает трагическую ноту в бунинской концепции любви. Путь любви в человеческой судьбе предстает в сюжете рассказа не просто сложным, он сопряжен с разочарованием и смертью. А органическая связь любви и смерти показательна для многих произведений писателя и имеет глубокие корни в русской философской лирике XIX в., например, в поэзии Баратынского и Тютчева. Как показывает Г.Н.Ермоленко, во многих новеллах Бунина она закреплена мотивом жертвоприношения. [Ермоленко 2004: 305-308]. Аллюзии на все эти произведения, сближение асимметрических построений с симметричными, в свою очередь, усиливают энергетическое поле рассказа.

Оба функтора связывают отношениями симметрии и асимметрии основных персонажей рассказа. В начале истории, составляющей основу повествования, оба молоды, красивы, одинаково захвачены страстью и нежностью. Во многом похожими (симметричными) герои предстают перед читателем и во время их поздней встречи. Он – «стройный», «еще чернобровый», «высокого роста», «он выкинул из тарантаса ногу в военном сапоге с ровным голенищем и ... взбежал на крыльцо избы». Она – «легкая на ходу», он «глянул на ее округлые плечи и на легкие ноги». У него «красивое удлиненное лицо с темными глазами». Она «темноволосая, тоже чернобровая и тоже еще красивая не по возрасту». При этом на каждого возраст наложил свою печать. Он – «старик-военный», «с белыми усами, которые соединялись с такими же бакенбардами», его «взгляд ... был усталый», у него «седые волосы», «с усталым видом провел бледной худой рукой по голове». Она – «женщина, похожая на пожилую цыганку, с темным пушком на верхней губе и вдоль щек ... полная, с большими грудями под красной кофточкой, с треугольным, как у гусыни, животом под черной шерстяной юбкой» (с.8).

Однако симметрия разрушается, как только объектами сопоставления становятся души героев, тогда симметрия уступает место асимметрии. Николай Алексеевич не верит в любовь на всю жизнь, в верность, для него любовь идентична увлечению. Для Надежды она – содержание всей жизни:

– Ведь не могла же ты любить меня весь век!

– Значит, могла. Сколько ни проходило времени, все одним жила (с.10).

Асимметрично, в целом, их душевное состояние: у него «усталый взгляд», «усталый вид», она, «как все говорят», «баба – ума палата», «богатеет», хотя «справедлива», «но крута!»

Сложные, неожиданно возникающие отношения симметрии образов и неожиданное же разрушение симметрии с переходом в маркированную автором асимметрию этих же образов, переплетение тех и других структур составляет богатый источник поступления энергии, питающей энергожизнь произведения.

Подобно образу «темных аллеи», образ «разбитой дороги» выступает в рассказе Бунина также не только функтором симметрии, но и, если употребить термин Н.Л.Мышкиной, функтором-пульсатором, способствуя путем аллюзий на русскую классику XIX в. и произведения самого Бунина приращению смыслов и увеличивая таким образом общую смысловую (информационную) массу произведения.

В первом абзаце произведения появляется образ дороги – без начала, без конца. Читателю неизвестно, откуда едет Николай Алексеевич, куда он направляется, какова цель поездки. Значит, автору важен сам образ дороги со всеми его культурными ассоциациями. Культурный контекст содержит большое количество аллюзий на русскую классику XIX-XX вв., где дорога выступает метафорой человеческой судьбы, своевольно распоряжающейся жизнью героя. В лирике Пушкина («Телега жизни», «Дорожные жалобы»), А.И.Одоевского («По дороге столбовой»), Вяземского («Ухаб», «Катай-Валяй»), Баратынского («Дорога жизни»), Тютчева («Вот иду я вдоль большой дороги...», «Пошли, господь, свою отраду...»), Некрасова («Тройка»), Блока («Сегодня ты на тройке звонкой...», «На железной дороге», «Я не предал белое знамя...», «Соловьиный сад») образ дороги раскрывается как внешняя по отношению к планам, намерениям, желаниям, надеждам человека сила, подчиняющая его своим непреложным законам. Произведения эти так хорошо знакомы русскому читателю, что цитировать их нет надобности. Дорога в рассказе «Темные аллеи» отсылает читателя и к «Станционному смотрителю» Пушкина, и к «Капитанской дочке» и вновь напоминает о непредсказуемости хода жизни.

Восприятие реципиентом образа дороги как символа человеческой судьбы, жизни опирается также на подобное содержание образа дороги во многих произведениях Бунина, находящихся за рамками его итоговой книги.

Метафорой судьбы выступает дорога «по лесу», по которой всю жизнь до смерти, ничего, кроме нее, не видя, ходил охотник Митрофан в рассказе «Сосны»: «И Митрофан действительно

прожил всю свою жизнь так, как будто был в батраках у жизни. **Нужно было пройти всю ее тяжелую лесную дорогу** – и Митрофан шел беспрекословно» [Бунин 1965, II: 214].

В «Грамматике любви» дорога к поместью Хвощинского занимает большую часть художественного пространства рассказа. В дороге – «некто Ивлев», молодой обедневший дворянин, и возница, сын богатого мужика, «малый лет восемнадцати, тупой, хозяйственный» [Бунин 1966, IV: 298]: «...в одном и том же тарантасе отправились в путь его герои. Но с самого начала у каждого из них своя дорога, своя природа, своя художественная атмосфера и предметно-вещные спутники» [Сафронова 2000: 61]. Дорога – метафора жизни, и каждый видит и переживает дорогу в дом, где жила легендарная Лушка, чью комнату после ее смерти Хвощинский превратил в «святилище», по-своему. Для возницы дорога к поместью Хвощинского – лишь досадная череда утомительных для лошади нагрузок. Единственное, что его побуждает отвлечься от забот, – сплетни о сумасшествии помещика. Для Ивлева же путь к предмету его давних мечтаний полон тайн и чудес, это путь приобщения к высшим откровениям бытия, постижения власти и бессмертия любви. Две дороги в восприятии двух героев – две противоположные по содержанию жизни: обывателя, поглощенного сугубо земной прагматикой, и «ошеломленной», по выражению самого писателя, души, жаждущей красоты и поэзии.

В рассказе «Захар Воробьев» дорога от трактира к трактиру ведет героя к бессмысленной, как и вся его жизнь, смерти. Дорогой в никуда, в метель и ночь, навстречу неизвестности, несут лошади свадебный поезд с жителями Дурновки в повести «Деревня». Так видит автор национальную судьбу России – полной сил и не умеющей и не желающей ими разумно распорядиться [Спивак 1985: 27-37]. Длинная дорога в повести «Суходол» из усадьбы Хрущевых на украинский хутор Сошки открывает Наталье невиданный ею ранее многоликий мир. И по той же дороге через два года она возвращается обратно, к старому, привычному – суходольская душа, сама закрывшая для себя пути к новой, «живой» жизни, любви, счастью. О том, как осталась вне нормальной, может быть, счастливой жизни, – «при дороге», не выйдя на большую дорогу жизни, – Параша, читаем в произведении «При дороге».

Могучее приращение смыслов двух главных функторов рассказа, «разбитая дорога» и «темные аллеи» (не будем забывать, что аллеи – вид дороги), приводит к появлению новой сюжетной линии (по терминологии Мышкиной, смыслопотока, или энергопотока), продуцирующей усиле-

ние энергетического поля произведения. В ее основе – столкновение взглядов героев на проблему нравственного долга личности перед собой. Дорога жизни разлучила героев рассказа. И Николай Алексеевич считает, что всемогущая судьба снимает с человека ответственность за «темные аллеи-дороги», которыми она его ведет. Надежда же отказывает герою в прощении и тем самым провозглашает личную ответственность каждого за свои поступки и жизнь близких, невзирая на обстоятельства. Ее собственный выстраданный жизненный опыт дает ей основание требовать, чтобы человек, даже не победив судьбы, не дал ей сломать себя. Расхождение героев во взгляде на отношения человека и судьбы глубоки и принципиальны.

«Но, боже мой, что же было бы дальше? Что, если бы я не бросил ее? Какой вздор!» (с.11). Так думает герой. И, очевидно, не один герой... Ведь автор дал герою право на последнее слово в его споре с Надеждой. А известно, что последние строки произведения наделены всегда повышенной смысловой нагрузкой в выражении позиции автора. Есть основания, таким образом, видеть в композиции рассказа способ выражения авторской точки зрения, озвученной героем. И, следовательно, закономерно исследователи «Темных аллей» читают в рассказе вызов Бунина Льву Толстому – автору «Воскресения». Такой вывод тем более убедителен, что автор позволяет герою сослаться на Библию: «Как это сказано в книге Иова? Как о воде протекшей будешь вспоминать» (с.9).

Но тогда для чего в последних абзацах текста автор снова вводит в рассказ кучера, произносящего фразу, звучащую подобно нравственному императиву Канта: «Пеняй на себя»? При этом автор заставляет ее звучать трижды. Больше того, фраза, брошенная кучером в связи с характеристикой Надежды, отделяется от нее и начинает существовать самостоятельно в сознании героя, мучительная для него, как жестокий укор совести:

– Баба – ума палата. <...> Не отдал вовремя – пеняй на себя.

– Да, да, пеняй на себя ... Погоняй, пожалуйста, как бы не опоздать нам к поезду ...

– <...> «Да, пеняй на себя. Да, конечно, лучшие минуты. И не лучшие, а поистине волшебные!» (с.11).

Но, может быть, эта фраза мучительна не только для героя, но и для автора и автор солидарен не с героем, а с героиней? Ведь в этом нравственном императиве находит воплощение ее жизненная позиция... И у этой позиции есть столь же весомая нравственная опора, как у позиции героя. Ее оглашает кучер – «крепкий мужик, серьезный и темнолицый, с редкой смоляной бородой, похожий на старинного разбойни-

ка» (с.7). Портрет кучера заставляет вспомнить иконописные лики святых и одновременно – старинных разбойников. Какими бы конкретными источниками ни был навеян Бунину образ «старинного разбойника» – поэзией Пушкина, Некрасова или народными разбойничьими песнями, – портрет кучера как будто несет в себе что-то вроде угрозы, какое-то напоминание о грехах и расплате за них. Повторенная трижды фраза в контексте рассказа отсылает к народной вере и народной нравственности.

Итак, не исключено предположение, что автор на стороне Надежды. Да, может быть, и имя он дал героине не случайно, а в знак своей, хотя и робкой, надежды на благородство человеческой души – как силу, способную преобразить мир? Но с такой же долей вероятности можно заподозрить в имени героини и горькую усмешку автора над наивностью подобной надежды? Как указывалось выше, автор рассказа «Темные аллеи» спорит с Львом Толстым. Но, похоже, одновременно он спорит и с самим собой.

В изображении растерянности героя автор вписывает короткий, но запоминающийся пейзаж осеннего вечера: «Низкое солнце желто светило на пустые поля, лошади ровно шлепали по лужам» (с.11). В пейзаже господствует настроение покоя и умиротворения. Но оно не передается ни герою, ни автору. Это настроение еще одного действующего лица произведения – природы, с ее неизменным круговоротом жизни и смерти, темного и светлого. Синонимом ее умиротворения является не что иное, как равнодушие к судьбам людей и терзающим их вечным, «проклятым» вопросам человеческого существования. Пейзаж симметричен такой же короткой зарисовке размытой осенним ненастьем дороги в начале произведения и одновременно асимметричен ей: она в меньшей степени выражает умиротворение, но так же явно – безучастность к проблемам человеческой жизни: «В холодное осеннее ненастье, на одной из больших тульских дорог, залитой дождями и изрезанной многими черными колеями, к длинной избе ... **подкатил** закиданный грязью тарантас...» (с.7).

Конец рассказа содержит аллюзию на Пушкина: «И равнодушная природа / Красою вечною сиять» [Пушкин 1949, III: 134]. Аллюзия подчеркивает: природа не помощник и не советчик человеку в решении нравственных проблем, человек должен решать их сам.

Такой – даже не открытый, а распахнутый во вне произведения (в личный жизненный опыт реципиента, в контекст мировой культуры) конец рассказа резко усиливает энергетику художественной системы произведения. Он концентрирует все циркулирующие в произведении смыслы,

обеспечивает приток новых и стимулирует их активное движение: соединение, сопоставление и противопоставление, замену одних другими по степени их предпочтительности, симметризацию и асимметризацию образной системы.

Подведем итог. Анализ рассказа И.А.Бунина «Темные аллеи» подтверждает существование сильного энергетического поля в произведениях писателя. Оно порождается прежде всего интенсивным процессом приращения смыслов центральных образов художественной системы рассказа, активным движением смыслов и в результате – увеличением общего объема информации. Если считать, что энергетическое воздействие произведения искусства на реципиента присуще только истинно талантливым созданиям, то можно предположить, что предложенная методика исследования художественного текста содержит перспективу приближения к объективному суждению о художественности произведения.

¹В дальнейшем рассказ «Темные аллеи» цитируется по этому изданию с указанием страниц в круглых скобках.

Список литературы

Бахтин М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. 424 с.

Блок А. Собр. соч. В 8 т. Т.3. М.-Л.: Гос. изд-во худож. лит., 1960. 714 с.

Бунин И.А. Собр. соч.: В 9 т. М.: Худож. лит., 1965-1967.

Бунин И.А.: pro et contra. СПб: РХГИ, 2001. 1016 с.

Гончаров И.А. Обрыв. Туркменистан, 1965. 654 с.

Гончаров И.А. Обломов. М.: Худож. лит., 1967. 512 с.

Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. Т.4. М.: Госуд. изд-во иностранных и национальных словарей, 1955. 684 с.

Дзехцярух З. Эрос и фатум. К вопросу о любовной прозе Ивана Бунина // Иван Бунин и его время. Krakow: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellonskiego, 2000. С. 19-30.

Дмитриева Е. Солнечное сплетение. № 16-17. http://plexus.org.il/texts/dmitrieva_russ.htm.

Ермоленко Г.Н. Образ «темной аллеи» в новелле Ивана Бунина «Зойка и Валерия» // Dzielo literackie jako dzieło literackie: литературное произведение как литературное произведение. Bydgoszcz: Wydawnictwo Akademii Bydgoskiej im. Kazimierza Wielkiego, 2004. С.303-311.

Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. М.: Языки русской культуры, 1996. 448 с.

Мышкина Н.Л. Внутренняя жизнь текста. Механизмы. Формы. Характеристики. Пермь: Изд-во Пермского ун-та, 1998. 149 с.

Огарев Н.П. Мой русский стих, живое слово... Стихотворения М.: Детская литература, 1975. С.111.

Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Т.1. М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1949. 527 с.

Сафронова Э. И.А.Бунин и русский модернизм (1910-е гг.). Вильнюс: Вильнюсский ун-т, 2000. 154 с.

Сливицкая О.В. Повышенное чувство жизни. Мир Ивана Бунина. М.: Московский государственный гуманитарный ун-т, 2004. 270 с.

Советский энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1982. 1600 с.

Спивак Р.С. Жанровая структура и авторская концепция в «Деревне» И.А.Бунина // Иван Бунин и литературный процесс начала XX в. (до 1917г.). Л.: ЛГПИ им.А.И.Герцена, 1985. С.25-37.

Спивак Р.С. Русская философская лирика. 1910-е годы. И.Бунин. А.Блок. В.Маяковский. М.: Флинта: Наука, 2005. 407 с.

Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. Т.6. М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1963. 615 с.

Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. Т.8. М.-Л.: Наука, 1964. 622 с.

Храпченко Б.М. Проблемы стиля // Собр. соч.: В 4 т. Т.3. М.: Худож. лит., 1981. С.97-171.

Чехов А.П. Собр. соч.: В 12 т. Т.8. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1962. 573 с.

Эйхенбаум Б. Анна Ахматова. Опыт анализа // Эйхенбаум Б. О прозе. О поэзии. Сб. статей. Л.: Худож. лит., 1986. С.374-440.

ENERGY LIFE OF I. BUNIN'S "DARK ALLEYS"

Rita S. Spivak

Professor of Russian Literature Department
Perm State University

The article considers energy space of I. Bunin's story "Dark alleys". A complex analysis involving typological, structural, intertextual and synergetic methodologies for artistic system research is tested. The author focuses on studying content and functions of Russian literature allusions, roles of antinomy category in key images structure, processes of symmetry/asymmetry in imagery system as sources and intensification of the story's energy life.

Key words: "Dark alleys"; energy space of story; growth of meaning; allusions; cultural contexts; antinomy; symmetry/asymmetry of imagery system; author's viewpoint.