**Стилевые традиции Державина в произведениях И.А. Бунина «Иерихон», «Роза Иерихона»: образ Святой земли**

Васильев С.А.

Герой Бунина юноша Арсеньев описывает библиотеку, которой он "получил полную возможность распоряжаться": "Там оказалось множество чудеснейших томиков в толстых переплетах из темно-золотистой кожи с золотыми звездочками на корешках — Сумароков, Анна Бунина, Державин, Батюшков, Жуковский, Веневитинов, Языков, Козлов, Баратынский… Как восхитительны были их романтические виньетки, — лиры, урны, шлемы, венки, — их шрифт, их шершавая, чаще всего синеватая бумага и чистая, стройная красота, благородство, высокий строй всего того, что было на этой бумаге напечатано! С этими томиками я пережил все свои первые юношеские мечты, первую полную жажду писать самому, первые попытки утолить ее, сладострастие воображения"[1] . Данное упоминание Державина (в ряду других поэтов) как источника и стимулятора творческой поэтической деятельности героя показательно[2] . Очевидно, это один из многих автобиографических элементов "Жизни Арсеньева", автобиографией, конечно, не являющейся. Обратимся к теме "Державин и Бунин" несколько подробнее.

Произведения двух писателей можно и необходимо сопоставлять. Причем не только на основе разработки поэтами сходных литературных мотивов и образов[3] , но и через анализ собственно стилевых черт, в частности словесной живописи. Последняя ярко проявилась в разработке осенней темы в поэме "Листопад", о чем почти единодушно писали критики начала ХХ века[4] . Напомним, что именно Державин является первооткрывателем темы "литературной осени", раскрытой с опорой на черты "картинной поэзии" ("Осень во время осады Очакова", "Осень").

Синтез искусств (прежде всего живописи и музыки в слове), подчеркнутый в "Рассуждении о лирической поэзии, или об оде" Державина, проявившийся со всей полнотой в его поэзии, исследователи, с опорой на особенности иной культурной эпохи, отмечают как характерный и определяющий в стиле Бунина: "Живописное сливается с музыкальным в слове и выявляется в его звучании, ритме. Следовательно, художественный синтез, провозглашенный символистами характерной чертой серебряного века, осуществлен в творчестве прозаика-реалиста и поэта Бунина"[5] .

Особой сферой сближения поэтов является литературный портрет, парафразирование живописного полотна и стиля, иконы[6] .

Крупнейший художник слова рубежной эпохи, Бунин в своем стиле необыкновенно глубоко и своеобразно преломил христианскую составляющую отечественной культуры, что указывает еще на одну линию соонесения творческих индивидуальностей Державина и Бунина.

В произведениях Бунина нашли отражение и самостоятельное художественное осмысление события земной жизни Спасителя и связанные с ними реалии, прежде всего Святая земля. В "путевых поэмах" "Тень птицы", написанных под впечатлением его поездки на Восток, Бунин опирается на давнюю, идущую от древнерусской литературы, традицию хожений, по сути дела, паломничеств ("Хожение игумена Даниила"). К теме Святой земли в прозе он возвращается и позже, почти десять лет спустя ("Роза Иерихона"). Целый раздел произведения этой тематики составляют в томе "Литературного наследства", посвященного творчеству писателя[7] .

Еще раньше, чем в прозе, эта тема (как и в целом библейская образность) проявилась в лирике Бунина, причем именно его стихотворения в начале ХХ века наиболее ярко ее представляют. Не случайно они неизменно входят в соответствующие сборники и антологии[8] : "В Гефсиманском саду", "Гермон", "Долина Иосафата", "Иерусалим", "Вход в Иерусалим", ряд других.

Компактность, сжатость бунинского стиля [9] , при ограниченном количестве деталей, минимуме художественных средств, обусловливают необыкновенно емкое содержание его произведений. В ряде случаев они, в плане своей внутренней формы, строятся как художественный аналог Мистерии[10] .

Среди реалий Святой земли, к которым Бунин в своем творчестве возвращался, особое место занимает Иерихон (одноименное стихотворение, рассказ "Роза Иерихона", давший название книге (Берлин, 1924)). "Иерихон (по-еврейски произносится Йерихо) — известный город, лежавший в пределах колена Вениаминова. Обычное значение слова следующее: благоухающий, благовонный, но, по мнению некоторых толкователей, оно означает месяц или луну, которую могли боготворить основатели Иерихона. <…> Иерихон назывался городом пальм (Числа XXXIV:3) <…> пальмовых деревьев и иерихонских роз, которыми в древности так славился Иерихон, теперь почти не существует. <…> С вершины Сорокадневной горы открываются прекрасные живописные виды на равнину Иерихонскую и на окрестности оной"[11] . Обратим внимание не только на характерные особенности культурных ассоциаций, связанных с Иерихоном, но и на то, что само этот описание и, соответственно, смысловой контекст города и его окрестностей, наверняка были известны самому писателю (издание "Библейской энциклопедии" было осуществлено в 1891 году), а значит, вероятно, оказали некоторое влияние и на его художественные произведения, например, через выбор детали, подвергшейся позже художественному переосмыслению и укрупнению. По-видимому, он познакомился и со следующей словарной статьей: "ΙερїχώNъ = город, лежавший на 6 часов пути от Иерусалима, на 2 часа от Иордана, на западном берегу Иордана, в плодоносной долине, изобиловавшей пальмами, почему и назывался городом пальм (Втор. 34:3; Суд. 1:16; 3:13)"[12] .

Любопытно, что Бунин, весьма чуткий к фольклору и языковой идиоматике, дважды обратившись к образу Иерихона, игнорирует связанный с ним фразеологизм, из которого русский человек впервые узнает о существовании этого города. Иерихонская труба — "от названия города Иерихона, необыкновенно прочные стены которого, по библейскому преданию, рухнули от звуков священных труб израильских воинов"[13] . Не упоминает и имя Иисуса Навина, по библейскому повествованию, не только разрушившего стены Иерихона, но и — одно из величайших чудес Ветхого Завета — молитвой остановившего солнце для победоносного завершения битвы.

Напрашивающиеся ответы следующие. Бунин, несмотря на древнейшую историю уже давно разрушенного к новой эре города, уходит от Ветхого Завета к Новому. Другая доминанта стиля его произведений, ориентирующая на описание, даже топографическую точность, – пейзаж, связанный со сложно организованным художественным временем произведения. Лирический пейзаж Бунина, тем более воплощающий образ Святой земли, символичен, содержит прямые указания на совершавшиеся здесь великие события и передающую их сакральный смысл Библию. По его слову ("Долина Иосафата"):

По жестким склонам каменные плиты

Стоят раскрытой Книгой Бытия[14] (1, 232).

Стихотворение "Иерихон" (1908) изобилует подробностями пейзажа, подчас неожиданными при разработке необыкновенно ответственной и богатой традициями литературной темы. Так, открывает произведение едва ли не эпатирующая строка:

Скользят, текут огни зеленых мух.

Далее поэт рисует нечто, казалось, весьма далекое от связывающихся со Святой землей ожиданий Спасения и Жизни — Мертвое море:

Над Мертвым морем знойно и туманно <…>

Пейзаж не только не радующий, а томительный, едва ли не гнетущий:

И смутный гул, дрожа, колдует слух.

То ропот жаб. Он длится неустанно,

Зовет, томит… Но час полночный глух.

Вполне в соответствии с существующими описаниями и личными впечатлениями Бунин рисует Иерихон отнюдь не как "город пальм" и иерихонских роз. Доминируют картины запустения и одичания, где, казалось, окончательно потеряно всякое напоминание о том, что здесь происходили важнейшие события, спасительные для человека и поныне:

Внизу истома. Приторно и сладко

Мимозы пахнут. Сахарный тростник

Горит от мух… И дремлет Лихорадка,

Под жабий бред откинув бледный лик (1, 231).

Процитированные финальные строки стихотворения содержат явный поэтизм — олицетворение Лихорадка, выводящее произведение в иной — фольклорный, сказочный, мифопоэтический план. Родственный образ Осени присутствует в знаменитой поэме Бунина "Листопад":

Лес пахнет дубом и сосной,

За лето высох он от солнца,

И Осень тихою вдовой

Вступает в пестрый терем свой (1, 84).

<…>

Вот стало холодно и бело

Среди полян, среди сквозной

Осенней чащи помертвелой,

И жутко Осени одной

В пустынной тишине ночной (1, 85).

<…>

Туда и Осень поутру

Свой одинокий путь направит

И навсегда в пустом бору

Раскрытый терем свой оставит (1, 86—87).

Однако, как заметно, в более раннем и по-своему экспериментальном "Листопаде" (1900) этот прием присутствует более интенсивно, образ олицетворенной Осени является сквозным, усиливает элегические ассоциации, подчеркивает преемственность с классической традицией. Лихорадка в "Иерихоне" как образ функционирует по-иному. Он вводится единожды и в ключевом для произведения финальном эпизоде. По сути дела, Лихорадка, в особенности неожиданно данная как олицетворение, семантически включает в себя весь предшествующий мрачноватый пейзаж как таковой, его внешнюю, зримую и воспринимаемую сторону. Это, безусловно, одна из кульминаций лирического сюжета произведения. Образ брошенного древнего города поражает уже не опустошением, а странной, неожиданной, возможно, нечистой и неуместной там — и вместе с тем не лишенной какого-то тайного обаяния — жизнью. Однако это кульминация для поверхностного взгляда (один из объективных планов внутренней формы).

Подлинно глубокие смысловые планы открываются, как нередко бывает у Бунина, через "спрятанную", "замаскированную" деталь. В прозе на примере рассказа "Легкое дыхание" на это явление указал Л.С. Выготский [1`5] . Отметим и то, что вышеназванный рассказ имеет черты не только новеллы, но и произведения собственно поэтического (в прозе)[16] .

Благодаря таким деталям пейзаж в стихотворении "Иерихон" оказывается преображенным, обладающим дополнительными смысловыми планами. Такое преображение, семантическая трансформация, пейзажа подчеркивается порядком слов — принципиально значимая для его интерпретации деталь обычно находится в конце фразы или предложения. В каждой из первых трех строф его усиливают переносы. Так, если цитированная первая строка содержит лишь слабый намек на свет ("огни мух"), то в следующем предложении он, подчеркнутый переносом, становится гораздо более определенным: "знойно и туманно от света звезд".

Библейская аллюзия в третьей строке не оставляет сомнений в особом характере символики пейзажа. Вновь используется перенос, причем явно не с узкоритмическими, а прежде всего с семантическими функциями. Новый семантический план, появляющийся в стихотворении так ясно впервые, кроме переноса и позиции конца предложения, усилен и за счет тире:

Песок вдали — как манна.

Как известно, манна — "хлеб, посланный Богом израильтянам в пустыне, во время их 40-летнего странствия"[17] , зримая забота Создателя о спасении и избавлении своих людей в крайнюю для них минуту. С учетом вышесказанного меняется и смысл завершающей первую строфу строки:

И смутный гул, дрожа, колдует слух.

Это уже не однозначно деталь настораживающего, мрачноватого пейзажа. "Смутный гул" и его колдовство — скорее уже указание на иное, сверхприродное, очистительное, Божественное начало.

Однако Бунин не просто указывает на Бога через детали пейзажа. Он, по сути дела, в поэтическом образе передает основные вехи Священного Писания и реализацию замысла Создателя о спасении человечества. Так, после Книги Исхода (1-я строфа), передающей зримый, пространственный путь народа через пустыню к избавлению от рабства и подлинному служению, поэт дает еще одну принципиально значимую аллюзию. Он создает образ последнего пророка Ветхого Завета и первого пророка Нового Завета, величайшего из рожденных женами людей, соединяющего оба Завета, — Иоанна Крестителя:

То ропот жаб. <…>

Внимает им, быть может, только Дух

Среди камней в пустыне Иоанна.

Бунин благодаря особенностям поэтического синтаксиса создает образ весьма неоднозначный. Так, вышеприведенные строки можно прочитать как минимум двояко: Дух внимает в пустыне Иоанна (так как Бог есть Дух), либо (что вероятнее) Дух Иоанна внимает (величие пророка и поэтизм как передающий его прием позволяют дать написание Дух с заглавной буквы). В любом случае эти строки готовят последующую строфу с подлинной кульминацией лирического сюжета, где сделан необходимый шаг к Новому Завету и где Бог-Дух (обобщение, а не обязательно Ипостась Святой Троицы — Дух Святой) получает свою предельную конкретизацию в образе Богочеловека.

Поэт создает не только новую аллюзию, но и семантически дополнительно нагружает или, в соответствии с мистической составляющей лирического сюжета и своеобразным духовным восхождением лирического героя, проясняет уже созданные им образы-детали пейзажа — звезды, ранее, в 1-й строфе, воспринимавшиеся как несмелый намек на потустороннее:

Там, между звезд, чернеет острый пик

Горы Поста. Чуть теплится лампадка (1, 231).

Ключевая для произведения аллюзия — Гора Поста, напоминающая о сорокадневном посте Спасителя и искушениях, которые Он преодолел, подчеркнута переносом. Однако, как и в ряде прозаических произведений ("Легкое дыхание", "Господин из Сан-Франциско"), она, по сути дела, спрятана и семантику произведения формирует как бы исподволь, "целомудренно" оставляя внимательному читателю свободно приобщиться к образу Тайны и Вечности, к подлинному содержанию стихотворения.

В отношении следования Библии и промыслительному Пути спасения человечества, что нашло отражение в тексте, Бунин делает и следующий, необходимый, шаг. От Служения Спасителя он, в художественном образе, переходит к Его Церкви, Главой Которой Он, Единственный, был и остается. Происходит это вновь через пейзаж, точнее через его особую внутреннюю форму[18] . Контраст между светом и тьмой ("между звезд чернеет") находит свое разрешение в образе, имеющем литургический характер, — "Чуть теплится лампадка". Вершина Горы Поста, видимая "между звезд", напоминает поэту горящую лампадку, знак длящейся молитвы и непрестанного духовного бодрствования. Вместе с тем горящая лампадка — один из важных и необходимых атрибутов храма (или дома как аналога храма), является указанием на непрестанное служение Церкви Христовой, которую Он основал своим земным Служением и, в частности, преодолением искушений Сатаны на Горе Поста (первый шаг собственно Служения).

В таком контексте лирического сюжета, имеющего ясно выраженный мистериальный план, по-иному осмысляется и цитированное заключительное четверостишие. Оно воспринимается уже не как образ торжества запустения, жизни "низкой", а как целомудренный покров требующего нелицемерной любви и внимания к Себе Мистерии Боговоплощения и Спасения, открывающегося Лика.

Эта семантика с максимальной ясностью и определенностью разворачивается в другом произведении Бунина — "Роза Иерихона" (1917), созданном в прозе, однако имеющем характерные для его стиля черты синтеза прозы и поэзии, как и прозы и лирики [19] .

Кратко обрисованный пейзаж окрестностей Иерихона уже не просто "мрачноватый". Это "страшная долина Огненная, нагая мертвая теснина в пустыне Иудейской" (4, 166). Иным предстает и художественное время. Если в стихотворении "Иерихон" Бунин через изображение природы-иконы дает лишь намек на грядущее служение Церкви, то в рассказе "Роза Иерихона" такое служение, духовно преображающее и природу и душу уже состоялось. "Сам преподобный Савва избрал для своей обители страшную долину Огненную" (4, 166).

Писатель дает вполне определенную лирическую линию — счастливое прошлое и драматичное настоящее, что соотносится с характерным элегическим двоемирием. Автобиографические элементы, личные впечатления от предпринятого уже весьма давно паломничества, развернуты и имеют лирический характер: "<…> утешаюсь и я, воскрешая в себе те светоносные древние страны, где некогда ступала и моя нога, те благословенные дни, когда на полудне стояло солнце моей жизни, когда, в цвете сил и надежд, рука об руку с той, кому бог судил быть моей спутницей до гроба, совершал я свое первое дальнее странствие, брачное путешествие, бывшее вместе с тем и паломничеством во святую землю господа нашего Иисуса Христа" (4, 166).

Воспоминания о пережитом счастье и молодости ассоциативно сочетаются со все тем же пейзажем Святой земли, для которого, однако, автор в этом случае находит иные, вовсе не мрачные краски. "В великом покое вековой тишины и забвения лежали перед нами ее палестины — долы Галилеи, холмы иудейские, соль и жупел Пятиградия. Но была весна, и на всех путях наших весело и мирно цвели все те же анемоны и маки, что цвели и при Рахили, красовались те же лилии полевые и пели те же птицы небесные, блаженной беззаботности которых учила евангельская притча…" (4, 166—167). Время конкретной человеческой жизни, его лирическое переживание, сопрягаются с вечным, библейским. Именно пейзаж, по образу Бунина, позволяет ассоциативно связать время Рахили (далекую древность, практически вечность) и художественное настоящее время. Имя Рахили — одна из вех, соединяющих в творчестве Бунина воедино тему любви и Святой земли, давая неожиданное, глубоко личное и неповторимое, переживание подлинности Священной истории:

Я приближаюсь в сумраке несмело

И с трепетом целую мел и пыль

На этом камне, выпуклом и белом…

Сладчайшее из слов земных! Рахиль! (1, 206)

("Гробница Рахили")

Небольшое, но семантически исключительно насыщенное произведение Бунина имеет и более глубокий план. Его основная тема — преодоление смерти и жизнь вечная. Об этом говорится уже в первой фразе: "В знак веры в жизнь вечную, в воскресение из мертвых, клали на Востоке в древности Розу Иерихона в гроба, в могилы". Тема такого масштаба решается писателем уже не просто лирически, а с опорой на приемы поэтического в прозе.

Как выяснено [20] , ключевую роль в создании поэтической внутренней формы играют повторы, активно способствующие созданию "клубка ассоциаций", "сжимающего" содержание произведения и обогащающего его [21] . Именно такого рода повтор связан с центральным, в основе своей поэтическим, образом Розы Иерихона. Повторы эти весьма интенсивны, а при небольшом объеме произведения (чуть более страницы) в смысловом плане необыкновенно укрупняются. Реально существующий, точнее, исчезающий (их почти не осталось) элемент природы Святой земли изображен Буниным максимально подробно, как бы с наибольшим приближением: "Странно, что назвали розой да еще Розой Иерихона этот клубок сухих, колючих стеблей, подобный нашему перекати-поле, эту пустынную жесткую поросль, встречающуюся только в каменистых песках ниже Мертвого моря, в безлюдных синайских предгориях" (4, 166).

Как и в стихотворении, писатель переходит от собственного пейзажного плана к его символике, которая выражается прежде всего в слове — наименовании Розой Иерихона. "<…> Есть предание, что назвал ее так сам преподобный Савва <…>. Символ воскресения, данный ему в виде дикого волчца, он украсил наиболее сладчайшим из ведомых ему земных сравнений. Ибо он, этот волчец, воистину чудесен. Сорванный и унесенный странником за тысячи верст от своей родины, он годы может лежать сухим, серым, мертвым. Но, будучи положен в воду, тотчас начинает распускаться, давать мелкие листочки и розовый цвет" (4, 166).

Роза — именование, укорененное в христианской традиции, один из важных символов Новозаветной Церкви. "Красная роза в руке мученика символизировала мученическую смерть, а белая — обет безбрачия. <…> Роза без шипов была атрибутом Марии <…>"[22] . Эти и другие значения актуализируются в финале произведения, когда очередной повтор (после отступления о путешествии-паломничестве новобрачных) замыкает клубок личных и общехристианских ассоциаций, резко обогащает художественный контекст реалий Святой земли: "Роза Иерихона. В живую воду сердца, в чистую влагу любви, печали и нежности погружаю я корни и стебли моего прошлого — и вот опять, опять дивно прозябает мой заветный злак. Отдались, неотвратимый час, когда иссякнет эта влага, оскудеет и иссохнет сердце – и уже навеки покроет прах забвения Розу моего Иерихона" (4, 167).

Итак, к воплощению образа Иерихона Бунин обращается как минимум дважды, с интервалом почти в десятилетие — в стихотворении "Иерихон" и рассказе ("стихотворении в прозе", поэтической миниатюре в прозе) "Роза Иерихона". Важнейшим элементом стиля в обоих случаях оказывается пейзаж, раскрывающий свою символику. Ее, эту символику, в обоих произведениях определяет Мистерия Боговоплощения и восхождения человеческой души к Богу и вечной жизни. Среди важнейших авторских приемов ее воплощения особое место принадлежит художественной детали — библейской аллюзии в стихотворении и повторяющейся "реалии" Святой земли, Розе Иерихона, в рассказе. При воплощении темы Святой земли в стиле Бунина особое место принадлежит художественному синтезу. Деталь (аллюзия), разворачивающая мистериальное содержание, в стихотворении как бы маскируется, прячется за кажущимися самодовлеющими элементами пейзажа как такового, то есть в некотором смысле приближается к функционированию детали в прозе, где она может казаться "спрятанной" в ряду других, менее значимых деталей. В прозе ("Роза Иерихона") происходит обратное явление. "Реалия" Святой земли и элемент ее пейзажа — Роза Иерихона — нарочито демонстрируется, повторяется, начинает и заканчивает произведение, обрастает "клубком ассоциаций", то есть по своим функциям приближается к образу собственно поэтическому (в прозе).

Контекст культурного стиля эпохи (например, синтез поэзии и прозы особого характера) не заслоняет и роли литературных традиций в формировании образов обозначенных выше произведений Бунина. Писатель объективно соотносим с традицией стиля Державина как мастер воплощения пейзажа в его религиозно-символических и живописно-изобразительных функциях. Другая важная линия соотнесения Бунина и Державина — синтез в словесном образе музыкальной и мистериальной составляющих.

"Сириус": от романса к мистерии

Поэзия Бунина — уникальное явление культурной эпохи рубежа ХIХ — ХХ веков, во многом отразившее и, в соответствии с особенностями индивидуального авторского стиля, неповторимо преломившее ее характерные черты. Среди них — одна из эстетических сверхзадач, на решение которой были нацелены как символисты, так и художники слова, непосредственно с ними не связанные или даже противостоявшие им. Это создание средствами словесного искусства некоего аналога Мистерии[23] , то есть того, что позволит поэту, художнику, музыканту выдвинуться за рамки искусства, слить искусство с жизнью и тем самым изменить жизнь, социальное бытие, а возможно, и космос, преодолеть смерть.

Предельно четко сформулированная символистами[24] , эта задача решалась и в творчестве Бунина, с ней связаны некоторые характерные черты стиля его поэзии, в частности, особая роль художественного синтеза, "достигнутый им сплав художественного и церковно-литургического. Такие современники Бунина, как Д.С. Мережковский или Вяч. Иванов, немало теоретизировали о синтезе, подчеркивая важность привнесения в него церковно-литургического момента, немало экспериментировали в данном направлении в своих художественных произведениях. Бунин не акцентировал свою религиозность. Он жил, вобрав систему религиозных ценностей, ощущая свое кровное и духовное родство с земным и Божественным, что и нашло полное и адекватное выражение в его творчестве".[25]

В его поэтическом стиле ключевую роль играют образы Библии, как Ветхого, так и Нового Заветов, Корана, образы литургические, апокриф, икона. Мистериальные черты (уже не только ярко выраженные живописные, как это было в знаменитой поэме "Листопад") приобретает пейзаж, особенно изображение звездного неба. Одним из наиболее ярких стихотворений, воплощающих мистериальную образность и содержание, является "Сириус":

Сириус

Где ты, звезда моя заветная,

Венец небесной красоты?

Очарованье безответное

Снегов и лунной высоты?

Где молодость простая, чистая,

В кругу любимом и родном,

И старый дом, и ель смолистая

В сугробах белых под окном?

Пылай, играй стоцветной силою,

Неугасимая звезда,

Над дальнею моей могилою,

Забытой богом навсегда! (1, 366)

Образы звезд, в том числе и в заглавиях художественных произведений, нередки в русской литературе рубежа ХIХ — ХХ веков[26] . Показательный пример — повесть Б.К. Зайцева "Голубая звезда", где сквозным и символическим является образ Веги, одной из наиболее ярких звезд северного неба.

Для своего стихотворения Бунин выбирает Сириус — не просто яркую, но ярчайшую звезду северного полушария, альфу созвездия Большого Пса. Любопытно и то, что это созвездие как бы связывает звездное небо обоих полушарий: с широты Москвы, как и Парижа[27] , оно видно только частично, остальная часть относится уже к южному небу.

Сириус, как и Вега, изображен в раннем стихотворении А.А. Блока из цикла "Ante lucem":

Окрай небес — звезда омега,

Весь в искрах Сириус цветной.

Над головой — немая Вега

Из царства сумрака и снега

Оледенела над землей.

Так ты, холодная богиня,

Над вечно пламенной душой

Царишь и властвуешь поныне,

Как та холодная святыня

Над вечно пламенной звездой! (1, 19)

"В астрономической классификации греческой буквой "омега" обозначаются цветные звезды, к которым принадлежит Сириус (звезда первой величины созвездия Большого Пса) — самая яркая звезда небесного свода. Блок не мог видеть Сириус: эта звезда видна у нас зимой на юге и цвет ее совершенно белый ("цветной" — это по астрономической классификации). Звезды Сириус и Вега привлекали особое внимание Блока, о чем свидетельствует, например, запись <…> (август 1902 г.): "Сириус в 4 ½ раза ярче (?) Веги (созвездие Лиры). Обе звезды — 1-й величины. Цветные дни на планетах <…>".

Блок приводит данные из книги Г. Клейна "Астрономические вечера" (3-е изд. М., 1900) <…>. Таким образом, блоковская небесная сфера имела известную натурфилософскую основу. Но более интересовали Блока мифопоэтические, образные представления о ней. Сириус в древности у многих народов был особо почитаемой звездой, игравшей большую роль в различных культах. В экземпляре "Реального словаря классической древности" Фр. Любкера, принадлежавшем Блоку <…>, отмечены подчеркиванием строки о "страдании растительного мира от зноя, причиняемого звездой Сириусом" (по древнему поверью, о котором Блок мог знать ранее). К этим строкам относится сделанная на верхнем поле <…> надпись: "Как Сириус палит цветы". Данная помета представляет собой цитату из стихотворения В. Брюсова "И снова ты, и снова ты…" (1900). Сходный образ содержится в стихотворении В. Брюсова "Жрец" (1895): "Ты чужд нам, Сириус! Но твой холодный луч / Сжигает наши жатвы". <…>

Для Блока Сириус олицетворяет изменчивое многообразие, силу и страсть живой жизни. Впервые образ Сириуса появляется в стихотворении "Идеал и Сириус" <…>, посвященном обретению лирическим героем более высокого Идеала, который еще не персонифицирован, но имеет астральную характеристику Веги (не названной). <…> В комментируемом стихотворении с Сириусом соотнесен лирический герой, а с Вегой – "Холодная богиня". Как звезда юности, Сириус, к которому обращено моление "мощи одинокой", вновь возникает в стихотворении "Когда же смерть? Я все перестрадал…"[28] .

В воплощении образа Сириуса у Блока и Бунина есть общие черты: важность мифопоэтической, пейзажной и астрономической ("цветная" звезда) составляющих.

Ночной пейзаж, "венцом" которого является Сириус, ассоциируется у Бунина с первыми пейзажными строками державинского стихотворения "Видение Мурзы". По крайней мере, об одном случае такой субъективной авторской ассоциации, ставшей важным элементом формирования содержания "Жизни Арсеньева", можно говорить с опорой на фрагмент текста:

"Прекрасна — и особенно в эту зиму — была Батуринская усадьба. <…> Как несказанно хороша она была в морозные лунные ночи! Войдешь — огня в зале нет, только ясная луна в высоте за окнами. Зал пуст, величав, полон словно тончайшим дымом, а она, густая, в своем хвойном, траурном облачении, царственно высится за стеклами, уходит острием в чистую, прозрачную и бездонную куполообразную синеву, где белеет, серебрится широко раскинутое созвездие Ориона, а ниже, в светлой пустоте небосклона, остро блещет, содрогается лазурными алмазами великолепный Сириус, любимая звезда матери… Сколько бродил я в этом лунном дыму, по длинным теневым решеткам от окон, лежавшим на полу, сколько юношеских дум передумал, сколько твердил вельможно-гордые державинские строки:

На темно-голубом эфире

Златая плавала луна…

Сквозь окна дом мой озаряла

И палевым своим лучом

Златые стекла рисовала

На лаковом полу моем…"[29]

Нетрудно заметить, что яркая словесная живопись прозы Бунина ("ясная луна в высоте за окнами", "густая, в своем хвойном, траурном облачении, царственно высится за стеклами", бродил в "лунном дыму, по длинным теневым решеткам от окон, лежавшим на полу") очень близка словесной изобразительности поэзии Державина. По сути, Бунин парафразирует образность и стиль Державина (не только стихотворения "Видение Мурзы"), разворачивает в прозе с лирической (и поэтической[30] ) доминантой конкретный поэтический пейзаж.

"Вельможно-гордые державинские строки" в едином образе соединяются у писателя с "великолепным Сириусом", с материнской темой ("любимая звезда матери"). Бунин портретирует державинский стиль даже на уровне поэтического слова — эпитета. "Вельможно-гордые" — и указание на высоту служебного положения Державина ("вельможа", один из высших сановников "при трех царях"), и образ сложного державинского эпитета. "Вельможно-гордые" ассоциируется и с прилагательным державинские (не Державина!). В самом деле, законная гордость одного из вельмож Российской Державы, к тому же, по его выражению, "в правде черта", сопрягается в образе Бунина с творческим, поэтическим началом ("державинские строки"). Писатель минимумом средств подчеркивает две важнейшие ипостаси личности своего великого предшественника, апеллирует к его собственному взгляду на себя.

Задержимся на свойствах бунинских эпитетов, их связь с державинским стилем достаточно очевидна.

"Бунин питает особое пристрастие к составным красочным определениям: "золотисто-синий воздух" ("Иудея"); "золотисто-бирюзовая глубина небосклона" ("Море богов"); "золотисто-шафранное аравийское утро" ("Страна содомская"); "розово-золотое пламя" ("Деревня"); "розово-золотое небо" в ночную грозу ("Суходол"); "розово-серебристая Венера" ("Море богов"); "черно-лиловая туча" ("Суходол"); "черно-фиолетовая грязь" ("Деревня"); "зелено-голубая вода" ("Тень птицы"); "зелено-сиреневые горы" ("Море богов"); "море пепельно-сиреневых холмов" ("Пустыня дьявола"); "серо-фиолетовая зола" ("Суходол"); предгорья — "серо-коричневые, в золотисто-рыжих пятнах по склонам, где от солнца выгорели травы" ("Геннисарет"); "желто-серые… пески" ("Иудея"); "серо-красные тучи" ("Деревня").

Двухцветным сочетанием не всегда достигнешь полноты изображения окраски, и тогда Бунин добавляет: "Сизо, с розовым оттенком белел противоположный бугор в мелком чернолесье" ("Ермил").

Но и этого Бунину мало.

Он разворачивает трехчастные цветовые определения: "золотисто-зелено-серые прутья" ("Веселый двор").

Его взгляд улавливает переход одного цвета в другой, иногда — на большом расстоянии:

"…впереди… далекие горизонты июльских полей, пустынная желтизна которых переходит в чуть видных далях в нечто прелестное, манящее смутно-сиреневое…" ("Мухи"); "…до голубизны бледный весенний снег…" ("Митина любовь").

Уже в "деревенско-суходольском" цикле Бунин начал прибегать в передаче оттенков к сочетанию цветовых глаголов с цветовыми определениями-наречиями: У позднего Бунина это прием постоянный:

"…мертвенно-бледно зеленела равнина хлебов…" ("Суходол"); "…лилово чернели пашни…" ("Игнат"); "…равнины спелых ржей… розово желтели…" ("При дороге"); "…красновато желтело вечернее солнце…" ("Солнечный удар").

<…> Уплотняя фразу, Бунин иногда довольствуется для определения цвета одними названиями металлов, тканей и т.д.: "…пурпур, пепел и золото… облаков" ("Братья").

Золотистый цвет солнца и золотистый свет молнии сжимаются в "золото": "…золото глядело… из-за… облаков…" ("Грамматика любви"); "…дорога впереди на мгновенье озарилась золотом…" ("Три рубля").

Бунин задает работу читательскому воображению. Он заставляет читателя представить себе какой-либо предмет, потом мысленно окрасить его, а иногда и привести в движение, для того чтобы он увидел картину природы как бы воочию: море "развертывалось безграничной равниной нежно-зеленоватой, отчасти сиреневой стали…" ("Надежда").

В "Море богов" вода "мраморно-голубая". Мрамор сменяется прозрачным "зеленым хрусталем". В "Тени птицы" вода светит "густым сине-лиловым маслом"; "…иллюминаторы… отражались в воде струистыми золотыми столбами…" ("Поздний час").

В "Иудее" Бунин сравнивает высокий, заслонивший полнеба хребет Моавитских гор со "стеной нежно-фиолетового дыма". От читателя требуется представить себе дым, окрасить его в необычный цвет и мысленно сравнить со стеной, и тогда ему откроется своеобразие именно этого горного хребта.

"Давно потонула в черном бархате долго переливавшая алмазами цепь огней Коломбо" ("Братья").

Расплывчатую уже потускневшую от частого употребления "мягкую темноту ночи" Бунин заменяет осязаемым черным бархатом"[31] .

Приведенные развернутые наблюдения исследователя показывают, насколько тонкого мастерства писатель достигает в аспекте художественного синтеза, словесной живописи прежде всего. Роль культурной эпохи в этом смысле — лишь одна из составляющих . Зрительные и цветовые образы такой интенсивности и точности вновь отсылают к Державину и его традиции (Бобров). Учителя Бунина, связанные по преимуществу с карамзинизмом (Жуковский, Пушкин, Лермонтов, Фет), поэтические традиции которых, как правило, отмечаются в научной литературе , такую стилевую черту мотивировать в полном объеме не могли (речь идет об индивидуальном стиле вне зависимости от того, анализируется поэзия или проза). Эта черта могла мотивироваться также стилем Гоголя, творческую связь с которым сам Бунин (как и с перечисленными выше крупнейшими русскими поэтами) подчеркивал . Но и в этом случае традиции Державина играют весьма существенную роль. Стиль Гоголя в соотнесении с державинской традицией анализировался выше.

Общая основа такого рода изобразительности — народно-поэтические эпитеты, о которых писал А.Н. Веселовский. Некоторые из них названы ученым синкретическими. Они объясняются "физиологическим синкретизмом и ассоциацией наших чувственных восприятий, в которой, при нашей привычке к аналитическому мышлению, мы обыкновенно не даем себе отчета, тогда как наш глаз поддерживается слухом, осязанием и т.п., и наоборот, и мы постоянно воспринимаем впечатления слитного характера, природа которого раскрывается нам случайно или при научном наблюдении. Так, впечатления света могут быть искусственно вызваны впечатлениями звука, слепой выражает ощущение солнечных лучей, говоря, что он его слышит <…> Эпитеты, которые я называю синкретическими, отвечают этой слитности чувственных восприятий, которые первобытный человек выражал нередко одними и теми же лингвистическими показателями <…> Мы говорим о ясном, то есть светлом солнце и о ясном, то есть стремительном, быстром соколе, не отдавая себе отчета в первичном значении эпитета во втором его употреблении <…> глухая ночь, острое слово <…> нас не смущают, иначе действуют сочетания <…> вихорь черный (Пушк.) <…> пестрая тревога (Пушк.), — и мы раздумываемся над своеобразностью таких сопоставлений в тех, когда поэт их разовьет с необычайной картинностью, как <…> Данте: Inf. <Ад> V, 28: io venni in luogo d’ogni luce muto: я пришел в место, немотствовавшее светом, то есть лишенное света. Ср. еще у Данте молчание солнца <…>"[35] .

Подчеркнем, что, основываясь на отмеченной синкретической "слитности чувственных восприятий", Бунин проводит огромную художественно-аналитическую работу, далее переосмысляя свои наблюдения в едином новом уже синтетическом образе. Подобного рода историческую эволюцию стилей отмечал А.Н. Веселовский: "Синкретические и метафорические эпитеты новейшей поэзии дают повод говорить о таком же переживании, которым можно измерить историческое развитие мысли в сходных формах словесного творчества. Когда в былое время создавались эпитеты: ясен сокол и ясен месяц, их тождество исходило не из сознательного поэтического искания соответствия между чувственными впечатлениями, между человеком и природой, а из физиологической неразборчивости нашей, тем более первобытной психики. С тех пор мы научились наслаждаться раздельно и раздельно понимать окружающие нас явления, не смешиваем, так нам кажется, явлений звука и света, но идея целого, цепь таинственных соответствий, окружающих и определяющих наше "я", полонит и опутывает нас более прежнего <…>"[36] .

В стихотворении "Сириус" Бунин ведет художественный диалог со знаменитым русским романсом "Гори, гори, моя звезда" (слова В. Чуевского, музыка П. Булахова)[37] , что прослеживается на уровне образности, композиции, лирического сюжета. Напомним текст этого произведения:

Гори, гори, моя звезда,

Гори, звезда приветная!

Ты у меня одна заветная,

Другой не будет никогда.

Сойдет ли ночь на землю ясная —

Звезд много блещет в небесах,

Но ты одна, моя прекрасная,

Горишь в отрадных мне лучах.

Звезда надежды благодатная,

Звезда любви волшебных дней!

Ты будешь вечно незакатная

В душе тоскующей моей!

Твоих лучей небесной силою

Вся жизнь моя озарена.

Умру ли я — ты над могилою

Гори, гори, моя звезда![38]

При всех различиях обоих текстов Буниным сохранен ключевой эпитет, некоторые другие словесные образы. Так, звезда и в его стихотворении "заветная". По В.И. Далю, заветный — "к завету относящийся; завещанный; переданный или хранимый по завету, заповедный, зарочный, обетный. // Задушевный, тайный; свято хранимый"[39] . В обоих случаях этот центральный образ ассоциативно связывается с наиболее дорогим в жизни лирического героя — любовью, молодостью, счастьем, родиной, надеждой на бессмертие. Лирический герой романса любуется своей звездой (которая, кстати, собственного имени не имеет, она просто его), всячески утверждает ее существование – горение ("Гори, гори, моя звезда"). В первой и второй строфах стихотворения Бунина изображается ее потеря ("Где ты, звезда моя заветная <…>"), намечена тема ушедшей безвозвратно и в этом смысле "потерянной" (романсный, элегический штамп) молодости ("Где молодость простая, чистая <…>").

Взгляд лирического героя движется не просто с земли на небо, но как бы из мира дольнего или даже подземного, лишенного всякого общения с высшим ("Очарованье безответное"). Его цель — не столько собственно небо, космос, сколько мир горний, "снегов и лунной высоты", гармоничный, структурированный мир. Образ Сириуса, "венца небесной красоты", в этой связи как минимум двупланов. Это и, в точном смысле, самая яркая звезда Северного полушария, венец света северного ночного неба, но это и, в контексте вышесказанного, указание на венец красоты инобытийной, сверхъестественной, горней, на Божественный идеал и эталон красоты. Образ, с нашей точки зрения, ассоциативно указывает на Иисуса Христа[40] , умершего и воскресшего, преодолевшего вселенское безобразие — грех и его последствия — смерть[41] . Именно о Боге и о вечности последние, во многом аккумулирующие содержание произведения, две строки, содержащие образ "могилы, / Забытой богом навсегда".

Вторые строфы обоих стихотворений посвящены некогда счастливому и, видимо, безвозвратно ушедшему прошлому. Создается образ романтического двоемирия — одна из составляющих содержания произведений. Обобщенная, условная фразеология романса — "любовь волшебных дней", "вечно незакатная" "звезда надежды" — контрастирует с бунинскими предельно конкретным эпитетами и деталями.

Молодость в изображении поэта "простая, чистая / В кругу любимом и родном" — образ вряд ли возможный в романсе, вольно или невольно акцентирующем чувственность, броскую эмоциональность. Простота, как и чистота, в конечном счете — одни из атрибутов Бога, который есть существо "препростое", "всеблагое", "пресвятое"[42] , и человека, воспринимающего себя как Его образ и подобие. Другая связанная с этим ассоциация — просительная ектения[43] , в которой диакон от лица молящихся, помимо прочего, просит у Господа освятить и очистить всю жизнь верующего: "дне всего совершенна, свята, мирна и безгрешна"[44] . Бунинский образ молодости лирического героя в этой связи — некая реализация возгласа ектении, ответ на нее, который дается самой жизнью — существенное, индивидуальное, авторское дополнение и переосмысление неоромантического контраста ушедшей счастливой молодости и "безрадостного" настоящего.

Порывы страсти мятущейся души лирического героя романса (образ горящей звезды прямо соотносим с характером любовных переживаний) контрастируют с глубокими, но сдержанными и даже несколько аскетическими чувствами героя "в кругу любимом и родном", то есть в семье и среди друзей. Отсюда предельно конкретные и выразительные детали малой родины и, очевидно, родной усадьбы, завершающих строфу строк: "И старый дом, и ель смолистая В сугробах белых под окном".

Общая, соотносимая с элегией, эмоциональная и образная канва обоих произведений сопровождается и существенными различиями, в частности, в настроении и характере переживаний лирических героев. Романс раскрывает "душу тоскующую", жизнь, явно неординарную, которая "озарена" "лучей небесной силою". Очевидно, согласно созданному образу, счастливое прошлое, без надежды на его возвращение в каком-либо виде, кроме воспоминаний, только и дает силы лирическому герою жить дальше. Муки прошлого и настоящего, пунктиром заявленные в "Гори, гори, моя звезда…", вполне вероятно могли быть следствием бывших когда-то в молодости заблуждений и, возможно, роковых ошибок, которых уже не исправить. Сравните знаменитые образы ставшего романсом стихотворения Ф.И. Тютчева:

О, как убийственно мы любим,

Как в буйной слепоте страстей

Мы то всего вернее губим,

Что сердцу нашему милей![45]

Подлинное и глубокое чувство, передаваемое бунинскими образами, характеризуется, в отличие от романса, некоей сдержанностью, достоинством, соотносимо, на наш взгляд, с тем, что в православной духовной практике именуется трезвением. Тематика любви-страсти, по сути дела, отсутствует, нет упоминания о раздвоенности души лирического героя, терзающих ее противоречиях, в конечном счете, безнадежности и т.п. Лирический герой остается один на один с Богом, ведущим оказывается метафизический контекст, важнейшей темой — тема преодоления смерти и бессмертия. Бунин в этой связи оказывается продолжателем философской лирики Г.Р. Державина, М.Ю. Лермонтова, Ф.И. Тютчева.

Эта тема является сквозной и в романсе. Уже в первой его строфе звучит слово никогда ("Других не будет никогда"). Очевидно, все лучшее в жизни уже случилось, и мысль о смерти, хотя и подспудно, в этом образе присутствует. Вторая строфа намечает тему ее преодоления: звезда (и счастливое незабываемое прошлое) оказывается "вечно незакатной / В душе тоскующей моей". Орудие победы над неумолимо текущим временем — память, глубина переживаний и любовь лирического героя. Вечность, намеченная в данном образе, оказывается в конечном счете фигуральной.

На новом уровне эта тема проявляется в последних двух строках романса: "Умру ли я — ты над могилою / Гори, гори, моя звезда!" (Согласно одному из расхожих вариантов текста — "Гори, сияй, моя звезда!") Любопытно использование конструкции умру ли я. Основное ее значение — временное и условия, т.е. когда умру. Однако смысловой обертон вопросительности (а умру ли?), изначально основной для данного союза, с нашей точки зрения, сохраняется. "Небесная сила", "озаряющая" "всю жизнь" героя, переход от мира субъективного — души, к картине более объективной, хотя и не менее поэтической, — к могиле и сияющей над ней звезде, — все это намечает план бессмертия подлинного, утверждение бытия чего-то лучшего и превосходящего самое человека. Кольцевая композиция — повтор первой строки — усиливает смысловую плотность образа, его музыкальность. Вариация "Гори, сияй, моя звезда!" подчеркивает этот новый возникающий план преодоления смерти.

Еще ярче композиционный контраст в стихотворении Бунина. В двух первых строфах, начинающихся риторическими вопросами, обнаруживается потеря, вероятно, безвозвратная, звезды, молодости, малой родины, отечества, в конечном счете — жизни. В третьей строфе, предполагающей значительный по смыслу эллипс после второй, создается образ "дальней могилы", т.е., как и в разбираемом романсе, изображается уже случившаяся смерть лирического героя. Однако если в "Гори, гори, моя звезда" эта смерть — лишь допущение, то в "Сириусе" — свершившийся факт, причем, как становится очевидно при повторном прочтении, исходный момент возникновения лирического сюжета, и, значит, смысловой эллипс предполагается и перед первой строфой, где опускается то, что уже сказано в романсе.

Могила имеет уже некоторый конкретный признак — дальняя, видимо, находящаяся вдали от родины, возможно, просто очень удаленная или даже заброшенная. В отличие от несколько схематичного образа романса, бунинский образ конкретен, более того, он по своему характеру космический и даже мистериальный. В нем присутствуют все три мира мистерии — мир мертвых, "подземный" ("могила"); мир дольний (могила дальняя — пространственная, "земная" характеристика; забытая богом – своеобразный синоним к дальняя, строящийся на штампе разговорной речи, вовсе не говорящий о богооставленности); наконец, мир горний — пылающая "неугасимая звезда" и Бог. Лирический сюжет данного стихотворения в этой связи состоит в буквальном преодолении уже случившейся смерти, в восхождении из "ада" через мир земной в мир горний, подобное тому, которое совершил Иисус Христос, сразу после Своей смерти спустившийся в ад, разрушивший его, воскресший и вознесшийся через сорок дней на небо.

На это нацеливает и в основе своей литургический эпитет — "неугасимая звезда", вызывающий ассоциацию с неугасимой лампадой, образом ни на миг не прерывающейся, вечной молитвы, вечного общения с Богом, залога спасения души и бессмертия. Новый (по сравнению с романсом) мистериальный масштаб образа подчеркивается очередной, считая две романсные, уже третьей, вариацией строки "Гори, гори, моя звезда" — "Пылай, играй стоцветной силою, / Неугасимая звезда". Оба глагола заключительной, почти повторяющей и усиливающей первую, строки романса в свою очередь усилены и обогащены Буниным: гори — пылай, сияй — играй стоцветной силою. Это одно из средств создания своей, соответствующей мистерии кульминации лирического сюжета, как бы в продолжение кульминации лирического сюжета романса, где блестяще и емко сказано о земном, но явно недостаточно и приблизительно о небесном.

Эпитет стоцветная[46] — еще одна библейская аллюзия, напоминание о радуге, традиционно понимаемой как семицветная, но, по сути дела, включающая все цвета (условно говоря, сто) — Божием знаке о конце Всемирного потопа и обетовании о том, что от воды человечество не погибнет. В этой связи образ "стоцветной" "неугасимой звезды" — некое новое обетование Божие, доступное лирическому герою — пророку, залог бессмертия и реальное его осуществление вопреки "забытой богом" "дальней могиле", физической смерти, упоминанием о которой заканчивается романс "Гори, гори, моя звезда…" и преодолению которой посвящено стихотворение Бунина "Сириус".

Итак, переосмысляя и продолжая в своем стихотворении знаменитый романс, поэт создает образы совершенно иного — мистериального — плана. В произведении "органично слиты живописное, музыкальное и драматическое, и их слияние напоминает нам о мистерии"[47] (Курсив автора. — С.В.). Лирический сюжет стихотворения Бунина составляет восхождение лирического героя из "ада", где находились все люди, в том числе и ветхозаветные праведники, до пришествия в мир Христа и Его Воскресения, через преодоление смерти — воскресение в мир горний (пока еще только духом, а не духом и телом, как при всеобщем воскресении мертвых). Бунин, таким образом, блестяще и с художественной точки зрения неповторимо, в соответствии со своим индивидуальным стилем, решает задачи, признававшиеся исключительно актуальными на рубеже ХIХ — ХХ веков — создание средствами литературного образа аналога Мистерии, способной в конечном счете изменить человека и вселенную. При этом поэту счастливо удалось избежать многих искушений и опасностей, которые подстерегают художника слова и которых далеко не всегда удавалось избегать символистам, предельно четко теоретически осознававшим необходимость решения данной эстетической задачи.

В стихотворении "Сириус" Бунин синтезировал музыкальное (романс) и мистериальное начала. В плане постижений традиций его стиля небезынтересно подчеркнуть, что оба эти плана, конечно, с иными стилевыми особенностями, сочетались в религиозно-философских одах Державина, что специально подчеркивал поэт в "Рассуждении о лирической поэзии, или об оде". Бытовая и пейзажная деталь в создании образа лирического персонажа активно использовалась Державиным в произведении "Евгению. Жизнь Званская" и близких текстах. К нему же объективно восходит и тема Востока, важная для Бунина.

**Список литературы**

1. Бунин И.А. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 3. М., 1988. С. 356—357.

2. Михайлов О.Н. Бунин И.А. // Русские писатели ХХ века. Биографический словарь / Главный редактор и составитель П.А. Николаев. М., 2000. С. 127.

3. Аюпов И.С. Эволюция образа усадьбы и природы: Г.Р. Державин, С.Т. Аксаков, И.А. Бунин // Творчество И.А. Бунина и философско-художественные искания на рубеже XX — XXI веков. Елец, 2006.

4. Бунин: pro et contra. СПб., 2001.

5. Минералова И.Г. Слово, краски, звуки… (Стиль Бунина) // А.П. Чехов. Дама с собачкой. И.А. Бунин. Чистый понедельник. А.И. Куприн. Суламифь: Тексты, комментарии, исследования, материалы для самостоятельной работы, моделирование уроков: Научно-метод. пособие для вузов и школы / Под ред. И.П. Карпова, Н.Н. Старыгиной. М., 2000. С. 136.

6. О Державине: Данько Е.В. Изобразительное искусство в поэзии Г.Р. Державина // XVIII век. Сб. 2; Уртминцева М.Г. "Забавный русский слог" и "немая поэзия" русского искусства. Поэтика парадного и интимного портрета в лирике Г.Р. Державина и изобразительном искусстве второй половины XVIII века // Уртминцева М.Г. Говорящая живопись. Очерки истории литературного портрета. С. 20—34; Минералов Ю.И. История русской словесности XVIII. С. 164—165, 191—192; Гольдт Р. Экфрасис как литературный автокомментарий у Леонида Андреева и Бориса Поплавского // Экфрасис в русской литературе. Труды Лозаннского симпозиума. С. 112. О Бунине: Минералова И.Г. Поэтический портрет эпохи. Слово, краски, звуки… (Стиль Бунина) // А.П. Чехов. Дама с собачкой. И.А. Бунин. Чистый понедельник. А.И. Куприн. Суламифь: Тексты, комментарии, исследования, материалы для самостоятельной работы, моделирование уроков: Научно-метод. пособие для вузов и школы / Под ред. И.П. Карпова, Н.Н. Старыгиной. С. 132—133; 141—143; она же. Индивидуальный стиль И.А. Бунина: черты стиля эпохи и "свой голос" // Наследие И.А. Бунина в контексте русской культуры: Материалы международной научной конференции, посвященной 130-летию со дня рождения писателя. Елец, 2001; Боровская Е.Р. Образ ребенка в новелле И.А. Бунина "Безумный художник" // Мировая словесность для детей и о детях. Выпуск 6. М., 2001; Минералова И.Г., Файзулина Ф.С. Житийный портрет в лирике И.А. Бунина // Синтез в русской и мировой художественной культуре. Выпуск 2. М., 2003; Михаленкова Л.А. И.А. Бунин и М.А. Волошин: икона в индивидуальном поэтическом стиле // Филологические традиции и современное литературное и лингвистическое образование. Выпуск 2: В 2 т. Т. 2. М., 2003; она же. Иконописное во внутренней форме стихотворений И.А. Бунина // Синтез в русской и мировой художественной культуре. М., 2004; Колосова С.Н. "Ночь отречения", "Святитель" И.А. Бунина: образ главного героя и особенности сюжета // II Пасхальные чтения. Гуманитарные науки и православная культура. М., 2004; она же. Художественное своеобразие рассказа И.А. Бунина "Преображение" // III Пасхальные чтения. Гуманитарные науки и православная культура. М., 2005; она же. Идея портрета в одноименном стихотворении И.А. Бунина // Творчество И.А. Бунина и философско-художественные искания на рубеже XX — XXI веков. Елец, 2006; она же. Женский портрет в поэзии И.А. Бунина (на примере стихотворения "Цирцея") // Синтез в русской и мировой художественной культуре. М., 2006; Дмитриевская Л.Н. Портрет героини "Чистого понедельника" И.А. Бунина // Национальный и региональный "Космо-Психо-Логос" в художественном мире писателей русского Подстепья (И.А. Бунин, Е.И. Замятин, М.М. Пришвин): научные доклады, статьи, очерки, заметки, тезисы, документы. Елец, 2006.

7. Литературное наследство. Т. 84: Иван Бунин. Кн. 1. М., 1973.

8. Ветка Палестины. Стихи русских поэтов об Иерусалиме и Палестине. М., 1993; Псалтирь в русской поэзии XVII—XX вв. М., 1995; Ветхий Завет в русской поэзии XVII — XX вв. М., 1996; Голгофа. Библейские мотивы в русской поэзии. М., 2001.

9. Минералов Ю.И., Минералова И.Г. История русской литературы ХХ века. 1900–1920-е годы. С. 293—306.

10. Минералова И.Г. Слово, краски, звуки… (Стиль Бунина) // А.П. Чехов. Дама с собачкой. И.А. Бунин. Чистый понедельник. А.И. Куприн. Суламифь: Тексты, комментарии, исследования, материалы для самостоятельной работы, моделирование уроков: Научно-метод. пособие для вузов и школы / Под ред. И.П. Карпова, Н.Н. Старыгиной; она же. Индивидуальный стиль И.А. Бунина: черты стиля эпохи и "свой голос" // Наследие И.А. Бунина в контексте русской культуры; Васильев С.А. Стихотворение И.А. Бунина "Сириус": от романса к мистерии // Русская словесность. 2005. №5; он же. Бунин и Хлебников // Наследие И.А. Бунина в контексте русской культуры.

11. Библейская энциклопедия. М., 1990. С. 327, 329. Данная книга представляет собой репринт издания 1891 года, то есть с ней наверняка был знаком И.А. Бунин.

12. Дьяченко Г., протоиерей. Полный церковнославянский словарь. С. 235.

13. Фразеологический словарь русского языка / Под ред. А.И. Молоткова. М., 1986. С. 482.

14. Произведения Бунина цитируются по изданию: Бунин И.А. Собрание сочинений: В 6 т. М., 1987. В скобках указывается номер тома и страницы.

15. Выготский Л.С. "Легкое дыхание" // Выготский Л.С. Анализ эстетической реакции. М., 2001. С. 296—313.

16. Минералова И.Г. Слово, краски, звуки… (Стиль Бунина) // А.П. Чехов. Дама с собачкой. И.А. Бунин. Чистый понедельник. А.И. Куприн. Суламифь: Тексты, комментарии, исследования… Научно-метод. пособие для вузов и школы. С. 134—145.

17. Дьяченко Г., протоиерей. Полный церковнославянский словарь. С. 297.

18. Об этом см.: Дмитриевская Л.Н. З.Н. Гиппиус — прозаик и поэт (пейзаж и портрет в стиле рассказов 1890–1900-х годов). М., 2005.

19. Ср.: Завгородняя Г.Ю. Стилизация библейского текста в прозе И.А. Бунина (на примере рассказа "Роза Иероихона") // Творчество И.А. Бунина и философско-художественные искания на рубеже XX — XXI веков.

20. Минералова И.Г. Русская литература серебряного века (Поэтика символизма).

21. О синтезе в творчестве И.А. Бунина см.: Минералова И.Г. Художественный синтез Бунина // Российский литературоведческий журнал. 1999. № 12; она же. Индивидуальный стиль И.А. Бунина: черты стиля эпохи и "свой голос" // Наследие И.А. Бунина в контексте русской культуры.

22. Апостолос-Каппадона Д. Словарь христианского искусства. Челябинск, 2000. С. 191.

23. Подробнее об этом см.: Минералова И.Г. Русская литература серебряного века (Поэтика символизма).

24. Иванов Вяч. Родное и вселенское. М., 1994. С. 34—35; 387.

25. Минералова И.Г. Слово, краски, звуки… (Стиль Бунина) // А.П. Чехов. Дама с собачкой. И.А. Бунин. Чистый понедельник. А.И. Куприн. Суламифь: Тексты, комментарии, исследования, материалы для самостоятельной работы, моделирование уроков: Научно-метод. пособие для вузов и школы. С. 143.

26. См. стихотворения: А. Белого "Звезда", давшее название поэтической книге, К.Д. Бальмонта "В звездной сказке", В.Я. Брюсова "Звезда морей" и мн. др.

27. Написано 22 августа 1922 года до отъезда в Грасс, видимо, в Париже. Впервые опубликовано в альманахе "Окно". Кн. 1. Париж, 1923.

28. Комментарии // Блок А.А. Полное собрание сочинений: В 20 т. Т. 1. С. 425.

29. Бунин И.А. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 3. М., 1988. С. 356.

30. Минералова И.Г. Русская литература серебряного века (Поэтика символизма); Васильев С.А. Лирическое и поэтическое в русской литературе ХХ века // Русская литература ХХ — ХХI веков: проблемы теории и методологии изучения. М., 2004.

31. Любимов Н. Образная память (Искусство Бунина) // Бунин И.А. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 4. С. 522, 523—524.

32. Ср.: Смирнова Л.А. Иван Алексеевич Бунин: Жизнь и творчество. М., 1991. С. 18.

33. Там же. С. 62—68.

34. Мальцев Ю. Иван Бунин. М., 1994. С.38.

35. Веселовский А.Н. Из истории эпитета // Веселовский А.Н. Избранное: Историческая поэтика. С. 513—514.

36. Указ. соч. С. 526.

37. Минералова И.Г. Слово, краски, звуки… (Стиль Бунина) // А.П. Чехов. Дама с собачкой. И.А. Бунин. Чистый понедельник. А.И. Куприн. Суламифь: Тексты, комментарии, исследования, материалы для самостоятельной работы, моделирование уроков: Научно-метод. пособие для вузов и школы. С. 138.

38. Чуевский В.П. Гори, гори, моя звезда… // Песни русских поэтов: В 2 т. Т. 2. Л., 1988. С. 186.

39. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 1. Стлб. 1411.

40. Ср.: Колобова О.Л. Образ звезда — Иисус в лирике И.А. Бунина // Мировая словесность для детей и о детях. Выпуск 5. М., 2000.

41. Ср. знаменитую мысль Ф.М. Достоевского, подвергавшуюся многим, подчас далеко уводящим от подлинного авторского значения, интерпретациям, — "Красота спасет мир". Вне религиозного христианского сотериологического контекста адекватно понять ее невозможно.

42. Дьяченко Г., протоиерей. Полный церковнославянский словарь. С. 54.

43. Напомним, что на основе образного переосмысления ектении строится стихотворение А.А. Блока "Девушка пела в церковном хоре…"

44. Всенощное бдение. Литургия. Волгоград, 1992. С. 48.

45. Тютчев Ф.И. Стихотворения. Письма. Воспоминания современников. С. 91.

46. Ср.: Горелова О.А. О песенно-романсовом в лирике И.А. Бунина // Творчество И.А. Бунина и философско-художественные искания на рубеже XX — XXI веков.

47. Минералова И.Г. Слово, краски, звуки… (Стиль Бунина) // А.П. Чехов. Дама с собачкой. И.А. Бунин. Чистый понедельник. А.И. Куприн. Суламифь: Тексты, комментарии, исследования, материалы для самостоятельной работы, моделирование уроков: Научно-метод. пособие для вузов и школы. С. 142.